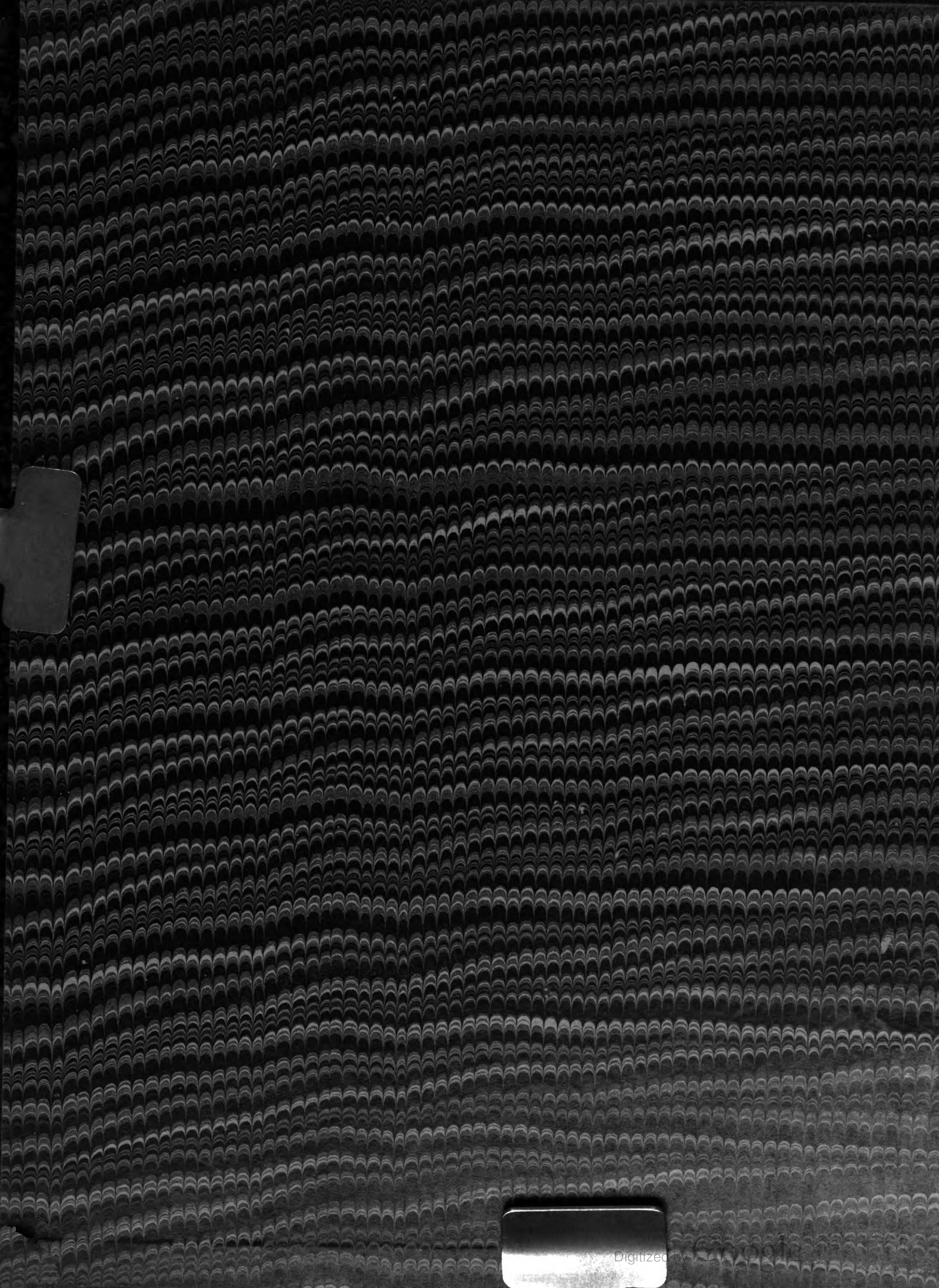






6 Pl. [illegible] dans la Mort de Pompée
p. 207

LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome XV. *Janvier-Juin 1904.*



LA

REVUE DE L'ART

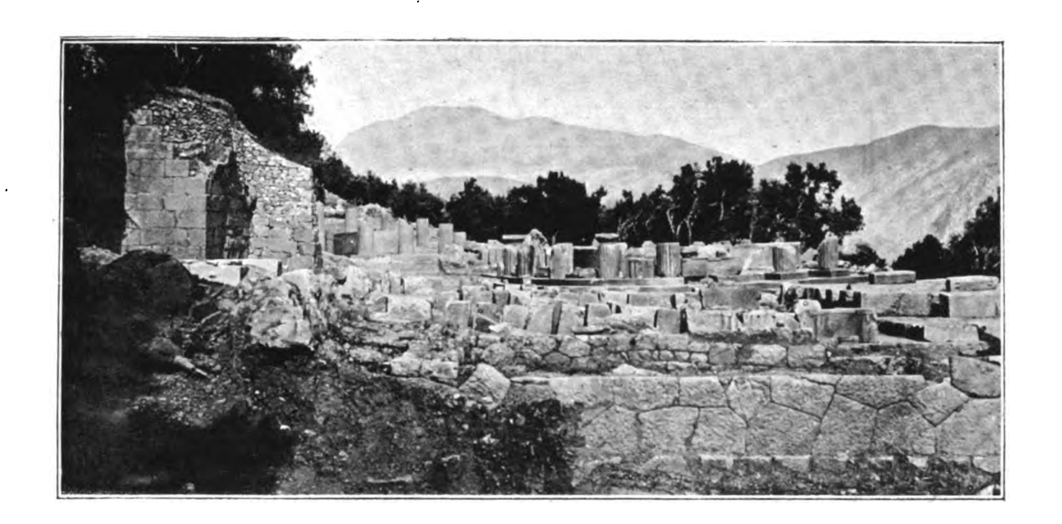
ANCIEN ET MODERNE

Directeur : *JULES COMTE*



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28



FOUILLES DE DELPHES

LES DÉCOUVERTES DE MARMARIA



TÊTE DE GRIFFON
Provenant d'un trépied.

Depuis que la *Revue* publia, en 1901[1], une notice sur le sanctuaire d'Athé[illegible] Pronaia, que nous venions de découvrir à Delphes, au lieu dit Marmaria, nos recherches ont continué et heureusement nos trouvailles aussi. Elles ont complété et en quelques détails corrigé le plan, mais sans modifier en rien les lignes essentielles; surtout elles nous donnent du sanctuaire, déblayé en son entier, une plus fidèle et plus vivante image.

Les petites métopes[2], que nous avions provisoirement rapportées à un édifice inconnu, appartiennent à la tholos; elles décoraient, sous le portique, le mur de la cella. Ces sculptures exquises parachèvent la beauté de la rotonde de Delphes.

Auprès du temple d'Athéna Ergané, au contraire, un coin nous apparaît

1. Voir la *Revue*, t. X, p. 361 et suiv.
2. *Ibid.*, p. 376, fig. 15 à 20.

dans sa rudesse primitive : mur d'enceinte mal appareillé en quartiers presque bruts; cippes, autels, en pierres grossièrement équarries et assemblées; inscriptions archaïques, consacrées à Ilithye, Hygie, Athéna Ergané et Athéna Zostéria. Le sol est composé de cendres et d'os d'animaux, mélangés à des débris d'offrandes, et, dans les plus basses couches, on recueille des restes de poterie fort antiques, qui attestent les lointaines origines du culte d'Athéna.

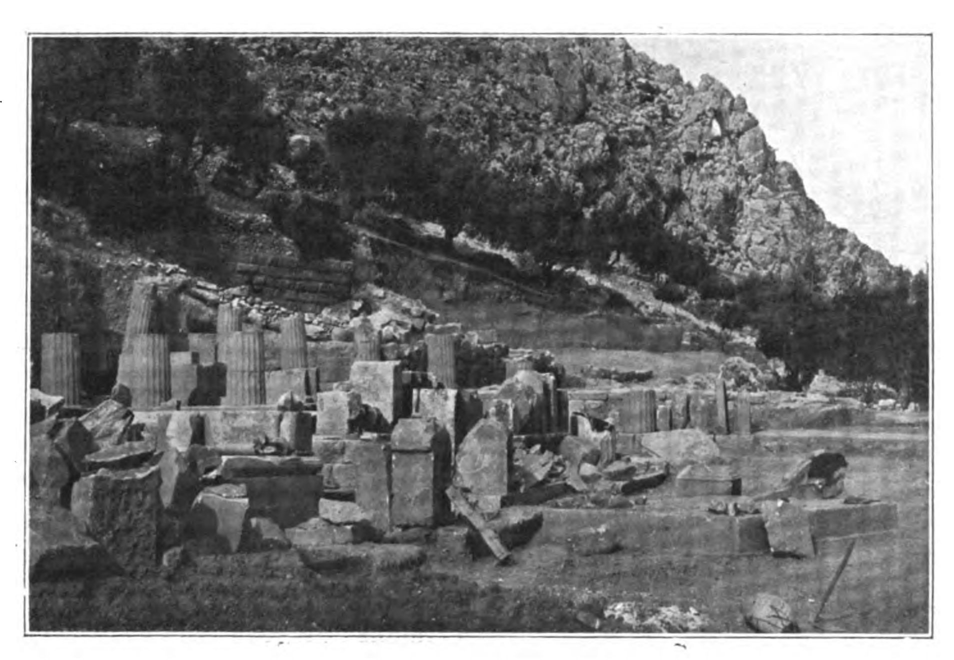
Les deux photographies ci-contre montrent, dans leur cadre de montagnes et de verdure, la succession pressée des monuments qui remplissaient l'enceinte, depuis l'habitation des prêtres, dont le soubassement polygonal forme dans l'une (en tête) le premier plan, jusqu'à la porte orientale que l'on aperçoit au fond de l'autre (p. 7). Je souhaiterais surtout que ces vues pussent communiquer au lecteur quelque chose de l'impression sereine et charmante de ces beaux lieux[1], qu'il en pût goûter le pittoresque et la poésie, la grandeur mesurée et apaisante. Le paysage n'est pas indifférent, surtout quand la nature semble, comme à Marmaria, en harmonie avec la religion de la divinité qui y avait élu domicile.

D'Athéna Pronaia nous n'avons point de statue : cinq petits fragments, un pied, une nuque casquée et trois morceaux d'un masque de Gorgone, ne nous en donnent qu'une très insuffisante idée. L'œuvre était archaïque, du VI[e] siècle, encore influencée, semble-t-il, par les traditions ioniennes ; la figure était colossale. Debout, vêtue de la longue tunique ionienne, elle portait le casque et le bouclier. C'est bien dans cet appareil guerrier qu'on peut se figurer la déesse qui sauva Delphes des barbares. Ce type, pourtant, ne devait pas être unique en un sanctuaire où Athéna était adorée aussi sous les vocables d'Ergané et d'Hygie; lui-même dut s'adoucir avec le temps. A défaut d'image trouvée à Marmaria, je donne ici (p. 8-9) la reproduction d'une statuette de bronze[2] qui provient du téménos d'Apollon et qui, malgré les atteintes des siècles, garde encore tout le charme des œuvres attiques de la fin du V[e] siècle. Elle en a la draperie souple et sobre, l'attitude élégante et noble; elle porte le casque et l'égide écailleuse, avec le gorgonion, mais elle est plus douce que menaçante et tient dans la main droite la

1. Voyez aussi celles qui ont été publiées dans la *Revue*, t. X, p. 361 et 364.
2. Le catalogue des bronzes de Delphes, dont j'ai confié la rédaction à M. Perdrizet, est sous presse.

chouette, oiseau de la sagesse. L'image ne messiérait pas à Athéna Pronaia, que l'on appelait aussi Pronoia ou la Prévoyante.

La sauvage brutalité qui a détruit les sculptures des temples de Marmaria ne pouvait épargner les offrandes dont le sanctuaire d'Athéna regorgeait autrefois : objets de marbre, de métal ou de terre cuite ont, pour la plupart, suivi la destinée des sculptures décoratives, et nous avons



LE SANCTUAIRE D'ATHÉNA PRONAIA
Vue prise du trésor de Phocée.

fait une mince récolte, au prix des richesses perdues. Trois pièces cependant, sans compter les moindres, nous peuvent consoler par leur excellence ou leur rareté; elles méritent l'attention de l'archéologue, la curiosité des amateurs, et l'une d'elles est faite pour charmer tous les gens de goût.

Les métaux précieux avaient déjà tenté l'avidité des Grecs eux-mêmes au IVe siècle avant notre ère; je laisse à penser ce que les barbares ont pu faire : un petit cône d'or, menu débris d'un bijou, quelques poussières, qu'un souffle disperse, sont tout notre butin de Marmaria; encore est-il meilleur que celui du sanctuaire d'Apollon !

Les terres cuites sont très rares et fort endommagées par l'humidité du sol : un petit masque archaïque d'Athéna, une statuette assise de la déesse, qui est aussi de vieux style, méritent seuls une mention rapide.



ATHÉNA
Statuette de bronze.
Face.

Le bronze abonde davantage : c'est en cette matière que se fabriquaient la majorité des objets qui composaient le matériel du culte et qui étaient aussi les offrandes les plus usitées. Ceux qui ont été trouvés à Marmaria sont assez nombreux et appartiennent à des séries assez diverses pour donner au moins une idée de ce que pouvait contenir le trésor de la déesse.

Divinité belliqueuse, les armes lui étaient un agréable ex-voto ; elle en avait tout un arsenal, si l'on en croit la tradition qu'à l'approche des Mèdes les armes sacrées s'agitèrent avec fracas et s'avancèrent toutes seules en ordre de bataille. Pointes et talons de lances, pointes de flèches, haches, tronçons d'épées en bronze, en fer, ne nous ont en effet pas manqué ; les armes défensives non plus, fragments de cuirasses, de casques et de boucliers. Ces derniers sont représentés par des plaques de revêtement plus ou moins ouvragées qui s'appliquaient sur de grands cercles de cuir ; elles y étaient disposées en zones concentriques et portaient des ornements gravés au burin ou travaillés au repoussé, grénetis, postes, cercles concentriques ou réunis par des lignes obliques, torsades et entrelacs. Les casques de Marmaria sont d'une seule pièce, sans visière ni

couvre-joues mobiles; le type en est conforme au modèle ci-contre (p. 10), que j'emprunte aux trouvailles du temple d'Apollon, étant mieux conservé.

Les articles de toilette n'étaient pas moins à leur place dans le temple d'une divinité féminine. Nous avons recueilli bon nombre d'épingles et de fibules. Les spécimens ci-contre (p. 11) sont intéressants par leurs dimensions exceptionnelles, leur forme, leur décor ou leur rareté. La tête de l'épingle, qui est seule conservée, ne mesure pas loin de vingt centimètres; on dirait une poignée d'épée : ce pouvait être, dans la main des femmes, une arme redoutable ; ils l'apprirent à leurs dépens, les pauvres Athéniens qui, revenant battus d'une expédition, furent, au logis, tués à coups d'épingles par leurs épouses indignées.



Athéna
Statuette de bronze.
Profil.

La fibule — que nous appellerions une épingle de nourrice — a plus de treize centimètres et la tige en est si épaisse et si lourde qu'elle paraît peu propre à l'usage. L'arceau qui portait l'ardillon avec ses ornements en forme de boules ou de dés est d'un modèle peu commun ; la plaque qui la termine, à la façon des fibules béotiennes, est décorée sur les deux faces, comme celles-ci encore, dans le goût géométrique : sur une face, des méandres gravés au trait et en pointillé, des

demi-cercles avec un point central ; sur l'autre, un sphinx ou tigre, marchant au milieu de chevrons.

Le fait de la consécration rendait toute chose sacrée et digne de la divinité. Hommes ou femmes lui dédiaient les instruments de leur travail ou les objets à leur usage ; tels des strigiles, une quenouille.

Mais ce sont naturellement les objets employés au culte que l'on apportait le plus volontiers dans les temples : des pieds de lits, de sièges ou de candélabres, des cymbales, des vases surtout. Le trépied, l'offrande delphique par excellence, se rencontre sous la forme archaïque, bien connue aujourd'hui par les découvertes de Dodone, de l'Acropole d'Athènes, d'Olympie et de Delphes. Il se compose de trois hautes tiges droites, lisses, cannelées, rudentées, décorées de chevrons, de demi-cercles, de cercles concentriques, de cercles réunis par des lignes droites, de fleurons, de roues, en relief, etc.; les pieds portent à leur sommet une grande anse circulaire ou oreille, et intérieurement une armature arrondie, sur laquelle repose le bassin ou chaudron (λέβης). Les anses sont de grands cercles décorés de dessins assortis à ceux des pieds, surmontés et quelquefois entourés de petites statuettes, oiseaux, quadrupèdes ou figures humaines (p. 13). Autour du bassin se dressent des têtes de griffon semblables à celle que nous donnons en lettre.

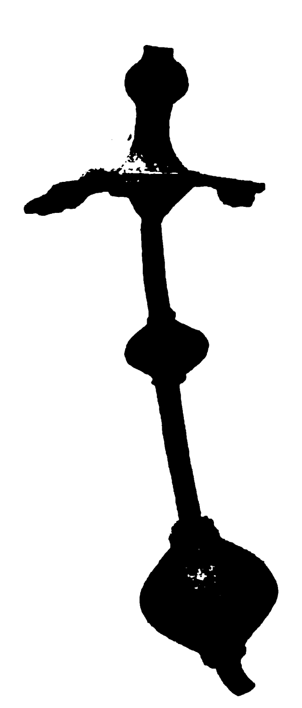


Casque de bronze
Trouvé à Delphes.

Souvent on ajoutait encore, en haut des pieds, des ornements découpés dans des plaques de bronze, des animaux, des hommes, des groupes ou de petites scènes, comme on en a trouvé au mont Ida. Le petit cheval qui retourne la tête appartenait sans doute à une décoration de ce genre et peut-être aussi la plaque de bronze ajourée (p. 12 et 13), où sont représentés deux avant-trains de chevaux surmontés de deux anses circulaires, percés en leur milieu d'un trou rond, et réunis au sommet par une palmette rudimentaire.

Les anciens ne se contentaient pas pour les vases d'une décoration

purement ornementale, linéaire ou végétale ; ils aimaient à y prodiguer aussi la plastique, et les figurines que nous avons recueillies à Marmaria, presque sans exception, n'étaient que des figures décoratives. Un lion adapte son corps souple à l'anse ondulée d'une œnochoé et vient poser sur le bord sa tête entre ses deux pattes ; un Apollon nu soutient sur sa tête et ses deux bras levés le disque d'une patère, à laquelle il sert de manche ; le manche d'une autre patère s'enroule en serpent à son extrémité, et porte sur sa tige droite un petit lion accroupi ; un bélier à double tête servait d'anse ; un petit sphinx, de pied (p. 20) ; le cheval surtout, animal favori du style géométrique, se présente sous les types les plus variés, tantôt juché sur des pattes allongées, avec un corps mince comme fil de fer, tantôt épais et lourd ; il est monté sur des bases ajourées, marche sur l'anse ou le bord de la cuve des trépieds.



Épingle votive.

Les coupes que les Grecs appelaient φιάλη, et qu'ils employaient aux libations, formaient généralement la plus grande partie de la vaisselle sacrée. Le modèle en était venu d'Orient, et l'on voit la phiale dans la main des rois, sur les bas-reliefs de l'Assyrie, comme dans celle des dieux ou des mortels, sur les vases peints de la Grèce. Les coupes de Marmaria se relèvent au centre en une bosse que les Grecs appelaient ὄμφαλος, se godronnent en ornements repoussés, qui forment des fleurons, ressemblent à des dattes, des amandes ou des grains de raisin ; la plus grande et la plus belle (p. 14-15) est occupée tout entière par une composition en relief. Elle rappelle, pour la conception, la façon et le style, les célèbres coupes



Fibule votive de style géométrique.

qui ont été trouvées à Nimroud en Assyrie ; à Idalie, Amathonte, Curion, Cition et Golgos en Chypre ; dans l'antre de Zeus Idéen en Crète ; à Palestrine, Cœre, Salerne en Italie ; à Olympie pour la Grèce propre ; jusque dans le Caucase. Elle occupe dans cette série déjà nombreuse une des premières places, par l'intérêt de la représentation et la qualité de l'exécution.

Elle sortit de terre sous une si épaisse et si dure croûte de boue, qu'elle fut d'abord mise au rebut ; il n'a pas fallu moins de plusieurs semaines de laborieux et prudent nettoyage, pour faire sortir de la gangue, personnage par personnage, la scène qu'avec un soin minutieux M. de Fonseca a développée dans le dessin ci-contre.

Cheval en bronze découpé.

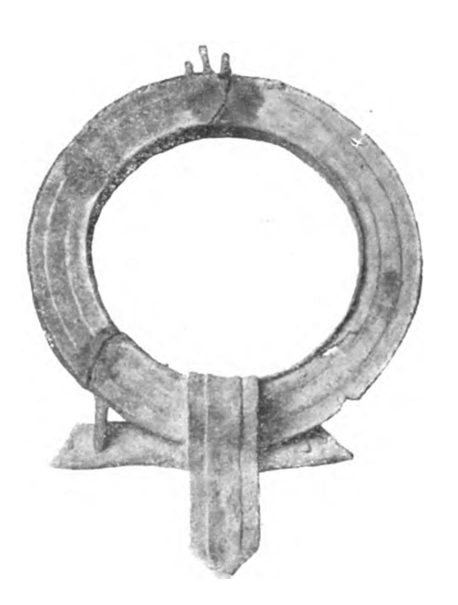
La coupe a la forme d'une calotte sphérique, d'un diamètre de $0^{m}165$, d'une profondeur de $0^{m}05$ environ ; elle a une épaisseur de 2 à 4 millimètres. Au centre, un grand fleuron, une sorte de marguerite à vingt-sept pétales, dont le cœur est formé par un cercle, divisé lui-même en trois segments par trois demi-cercles opposés. Tout autour court un ornement gravé au trait, une sorte de torsade élémentaire ; un autre, tout pareil, règne le long du bord ; ils délimitent ensemble le champ dans lequel se développe la composition.

Celle-ci a pour centre une ville ou une forteresse, que ses habitants, représentés par quatre archers, défendent contre des assaillants répartis sur les deux fronts des murailles. Ils font face des deux côtés et lancent leurs traits sans relâche ; mais déjà les échelles sont dressées et l'un des défenseurs, le chef, semble-t-il, atteint mortellement, ou désespéré, est tombé ou s'est précipité du haut des créneaux, lâchant ses armes et son bouclier. Le bras étendu, la main sur le pied de son adversaire, il semble se rendre et demander grâce.

L'ennemi s'avance avec la confiance de la victoire : à droite, un officier, coiffé d'une haute tiare, le sabre en main, sans bouclier, indifférent aux traits qui volent et dont l'un vient de percer son bonnet de feutre, pose le pied sur le premier échelon et commence l'escalade ; derrière lui, un archer protège l'attaque ; en face, deux autres guerriers répondent à ce groupe, dans un libre balancement, plutôt qu'avec une symétrie rigoureuse : le premier, un archer, dirige ses flèches vers la ville, et pour atteindre l'échelle écrase sous son pied la tête de l'ennemi vaincu ; le second, en longue robe, le bouclier suspendu au cou, tient d'une main l'arc et les flèches et brandit de l'autre un casse-tête.

L'intervalle, qui fait face à la ville et en égale à très peu près la longueur, est

occupé par un groupe qui répond à celle-ci comme masse et lui fait heureusement équilibre : un char, monté par deux guerriers, — le cocher qui tient les rênes et le fouet en main, l'archer qui décoche ses traits en arrière, — et traîné par un sphinx ailé. Le morceau est capital par la beauté du décor et par l'intérêt du sujet. Ce sphinx est le dieu conduisant son peuple à la victoire, y travaillant lui-même, car il porte au cou une énorme pièce de bois qui ne peut être qu'un bélier et dont il va battre et renverser les murailles.



Anse de trépied, surmontée de figures.

J'ai cherché vainement sur le bord de la coupe, dans l'intérieur, au revers, une inscription qui nous pût éclairer sur la nationalité des combattants et celle du donateur, sur le lieu de la bataille, la date de l'événement et de la dédicace : il n'y a pas trace de lettres quelconques.

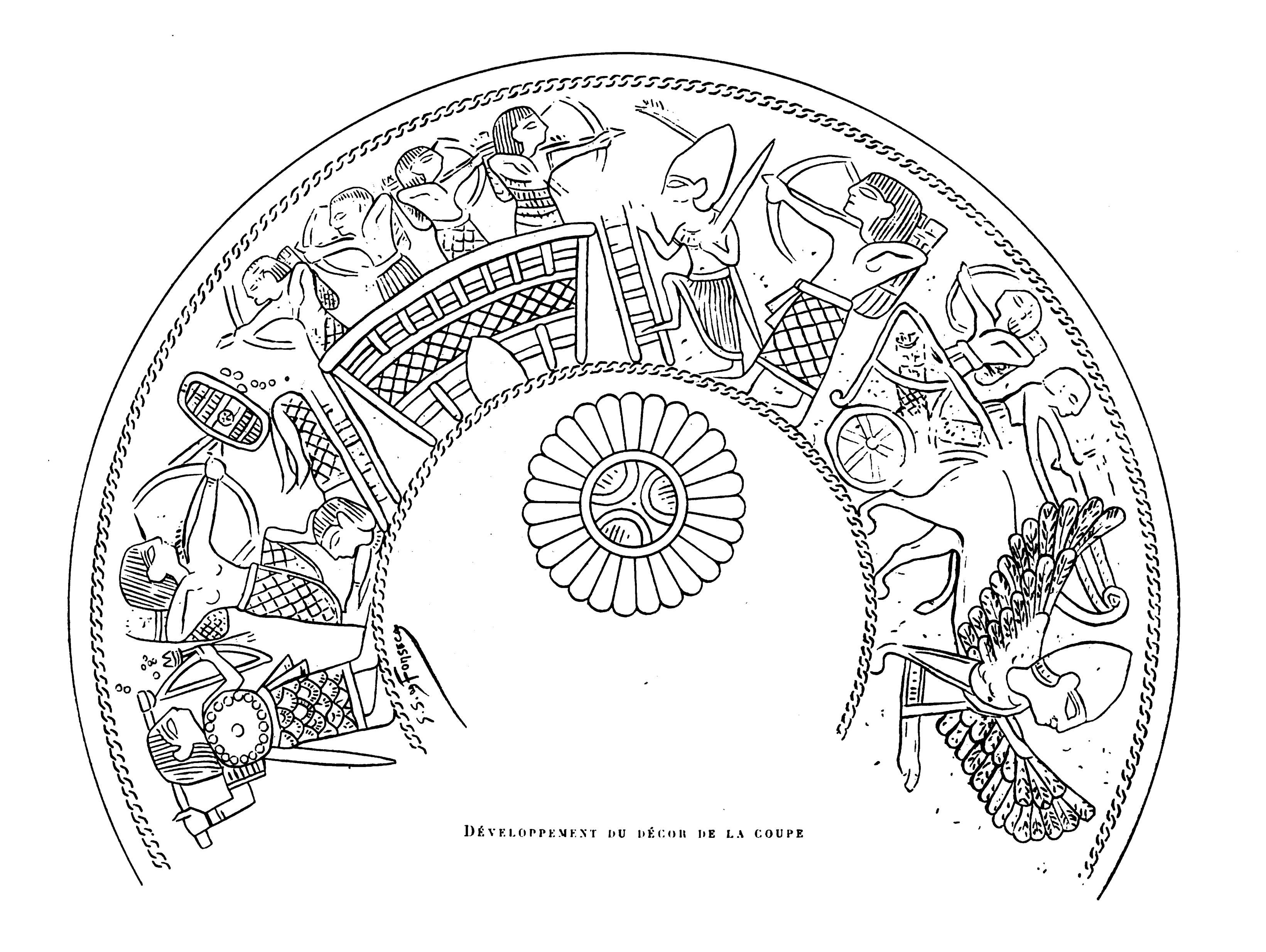
L'étude minutieuse des détails de la scène ne conduit pas à une solution plus précise. Il est impossible de distinguer, autrement que par la place qu'ils occupent, assiégeants et assiégés : type, costume, armement, coiffure, tout est pareil dans les deux camps. Ils n'ont, ni les uns ni les autres, rien de grec ; ce sont manifestement des Orientaux, mais auxquels on ne saurait donner un nom. Certains traits rappellent l'Égypte et d'autres l'Assyrie, mais par à peu près, et beaucoup d'autres détails, plus significatifs, contredisent l'attribution à l'un ou l'autre pays. Ces Orientaux, quels qu'il soient, manquent de personnalité ; ils semblent plutôt avoir comme un caractère général, représenter une sorte de type conventionnel et moyen, composé d'éléments divers plus ou moins fondus.



Anse en bronze ajouré.



Coupe de travail phénicien représentant une ville assiégée.



Développement du décor de la coupe

Le style offre, de même, comme une contamination d'influences hétérogènes, d'où ne se dégage pas une franche individualité. Ce caractère hybride et mixte est, on le sait, celui des coupes de toute provenance que nous avons énumérées ci-dessus ; les archéologues ont été à peu près unanimes à y reconnaître la marque du génie phénicien. En relations avec tous les peuples de l'Orient, travaillant pour une exportation qui s'étendait à tout le monde antique, ils avaient, au contact de leurs maîtres et de leurs clients, créé un style où tous les modèles avaient laissé leur marque, où tous les goûts trouvaient à se satisfaire. Il faudrait, pour préciser davantage, une étude minutieuse de détail, qui ne serait point ici à sa place ; je la ferai quelque jour et me contente pour aujourd'hui de cette conclusion un peu vague, mais juste en sa généralité.

C'est, au contraire, une œuvre bien sincèrement grecque que la bande estampée[1], divisée en métopes égales par des lignes alternantes de postes et d'oves, bordée sur les côtés par un grènetis, terminée à son extrémité par une robuste palmette, qui vient s'ajouter à la série déjà riche des reliefs appelés *argivo-corinthiens* (p. 19). Chacune des cinq métopes est remplie par une scène à deux ou trois personnages. La disposition, le décor, les sujets, la composition, tout est emprunté au fonds des légendes nationales, conforme aux traditions des ateliers indigènes. Il suffit de signaler, pour s'en convaincre, la très exacte ressemblance qui existe entre ces images et celles des vases peints à figures noires, pour le choix des scènes, l'arrangement des personnages, les formes, les types, les proportions.

Les sujets sont les suivants, en commençant par en haut :

1° *La naissance d'Athéna.*
2° *Combat de Thésée et de Penthésilée* (ΠΕΝΘΕ).
3° *Scène d'adieu entre un vieillard et un guerrier qui se rend au combat* (?).
4° *Ajax et Cassandre.*
5° *Hercule et le triple Géryon.*

C'est la première fois qu'on trouve une bande de ce genre intacte et l'on peut, dans des conditions plus favorables que par le passé, se demander à quel usage ces feuilles de métal étaient destinées. Qu'elles servissent

1. Elle mesure en largeur $0^{m}055$, en hauteur $0^{m}35$ avec la palmette, et $0^{m}29$ sans la palmette. On a dû, pour la facilité de la reproduction, la partager en trois morceaux ; mais elle est entière et d'un seul tenant.

d'appliques, c'est ce que démontrent leur minceur et leur fragilité, et mieux encore les trous dont elles sont percées au sommet, sur les côtés, aux extrémités des pétales de la palmette. Mais sur quoi étaient-elles



Autel circulaire du temple rond de Marmaria.

clouées? On pourrait penser aux pattes de cuir qui attachaient les cuirasses, aux lambrequins de cuir ou d'étoffe qui y pendaient, mais je doute qu'elles eussent été assez solides pour un tel emploi. Il paraît donc beaucoup plus probable que le support était de bois et que la bande était clouée sur le montant d'un coffret : la palmette, en saillie, couvrait un pied

arrondi; les métopes continuaient les frises superposées dont étaient revêtues les parois, semblables à celles qui décoraient le coffre de Cypsélus. On sait avec quelle heureuse ingéniosité les conservateurs du British Museum, groupant les débris de semblables reliefs recueillis à Éleuthères, ont reconstitué les pieds, les faces et le couvercle d'un coffret. Ainsi la fameuse λάρναξ qui a tant fait travailler l'imagination des archéologues devient pour nous une visible et tangible réalité !

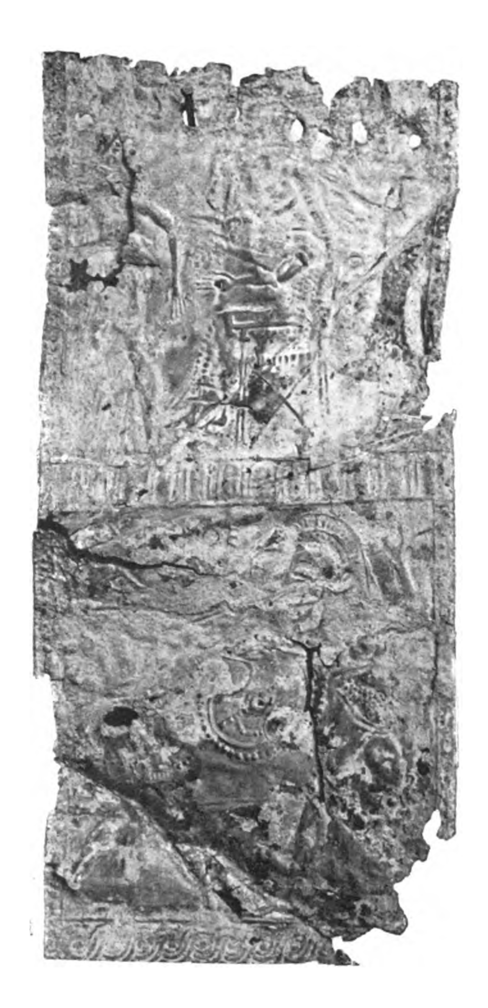
L'attribution est plus évidente encore pour une autre pièce, en forme de trapèze, comme les pieds du coffret d'Éleuthères, et décorée comme ceux-ci de deux lions affrontés à la façon héraldique, entre lesquels un tout petit personnage court à pas précipités.

Les inscriptions n'apportent à la question de l'origine de ces bronzes, qui a été résolue un peu hâtivement par des arguments surtout paléographiques, aucune donnée nouvelle. Mais la ressemblance ou, pour mieux dire, l'identité de style qui existe entre les vases peints à figures noires et les bronzes estampés suffit à contredire l'hypothèse, beaucoup trop exclusive, de l'origine argivo-corinthienne.

Le dernier monument dont il me reste à parler est un autel de marbre qui semble avoir été placé au centre de la tholos. Il est rond comme ce monument, il fut sculpté vers le temps où on le bâtit, et la sculpture est digne des morceaux charmants dont ce temple était décoré.

Sur un socle richement paré de rais de cœur, d'entrelacs, de chapelets de perles, repose une base ronde assise elle-même sur une plinthe saillante qui ressemble à un degré (p. 17); elle se retourne au sommet en une sorte de gorge sur laquelle reposait une corniche. C'est comme la réduction d'un temple circulaire.

Tout autour, sous la gorge, pend une lourde guirlande de feuilles de laurier, et des jeunes filles, groupées deux à deux, sont occupées à enrouler sur le feuillage de larges bandelettes ; les bouts pendants de l'étoffe séparent lès groupes et complètent le décor. Le morceau que nous reproduisons n'est guère plus du quart de la circonférence de la base, il compte trois figures sur douze, dont se composait la série complète, et l'amorce d'une quatrième ; mais l'ordonnance était si simple et si justement balancée qu'on peut reconstituer la composition tout entière. Nous possédons d'ailleurs cinq fragments d'autres figures, qui permettent d'imaginer d'autres







Plaque de revêtement décorée de reliefs du style dit « argivo-corinthien ».

groupes et laissent apprécier l'art ingénieux avec lequel l'auteur avait su varier un motif identique.

Il faut observer de près chacune de ces sœurs, toutes de même âge, de même taille, drapées dans un vêtement semblable, occupées au même exercice pieux, dans une même attitude que cette commune occupation leur impose; elles se ressemblent toutes et pas deux ne sont pareilles. L'alternance des mouvements opposés, le jeu souple des étoffes, les fantaisies de l'ajustement, les variantes à peine sensibles de la pose, suffisent à bannir la monotonie, à intéresser, retenir, enchanter le regard. Plus les nuances sont fines, plus elles révèlent un talent délicat, plus elles ont de charme. Il est un tout petit fragment qui contient tout juste une épaule, une nuque, et cela est exquis. S'il y a, dans le bas-relief de l'autel delphique, une pointe de mièvrerie, elle est assez cachée pour ne point blesser. Avec toutes les différences de l'inspiration et de la manière, ces jeunes filles, groupées autour d'un monument religieux, dans un élégant décor architectural, évoquent le souvenir des « pleureuses » du célèbre sarcophage de Constantinople, réunies aussi sur les degrés d'un temple, et elles ne sont pas accablées par la comparaison. Ce n'est pas le moindre bonheur des fouilles de Marmaria d'avoir pu rendre cette parure à la tholos de Delphes, ce fin bijou de l'architecture antique.

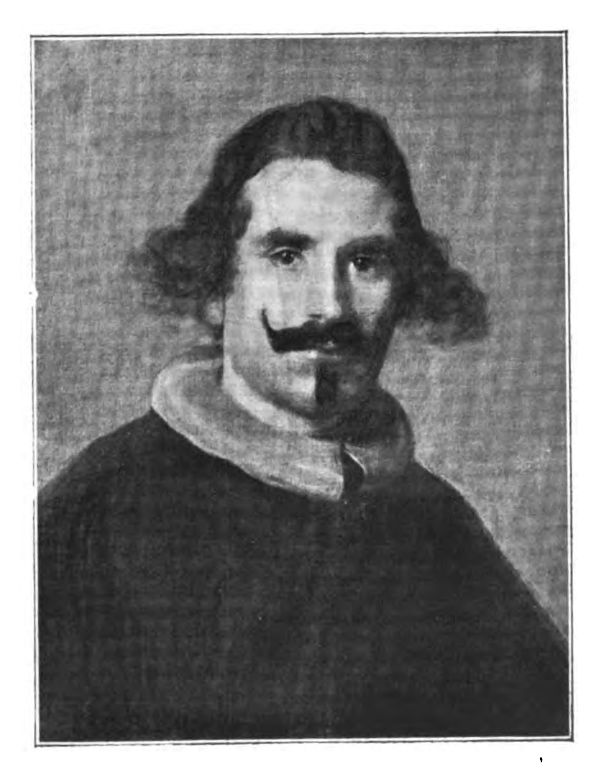
Théophile HOMOLLE



Sphinx
Figurine décorative

PORTRAIT D'UN CARDINAL

PAR VELAZQUEZ



PORTRAIT DE VELAZQUEZ PAR LUI-MÊME
(Musée du Capitole).

Le tableau dont nous allons parler n'est pas tout à fait inédit. Il fut déjà publié, il y a quelques années, par le professeur A. Venturi, de Rome, qui en a donné une reproduction dans l'*Arte* (A° II, fasc. IV-VII, p. 296), en l'accompagnant de ce bref commentaire : « *Un autre portrait de Velazquez*. Dans une maison privée de Rome, se trouve le portrait de cardinal que nous reproduisons, entièrement semblable comme technique au portrait de Velazquez par lui-même conservé dans la galerie du Capitole. Qui représente-t-il ? Nous savons que Velazquez fit les portraits du cardinal Gaspar de Borgia (maintenant à Francfort), du cardinal Rospigliosi (maintenant à Munich) et du majordome du pape (qui fut vendu à la vente Salamanca, en 1875). Curtis cite encore d'autres portraits de cardinaux existant dans des collections privées étrangères, mais non celui-ci ».

Ce que le professeur Venturi, qui signa de ses initiales ce laconique entrefilet, négligeait d'ajouter, c'est que le portrait passait pour être celui d'un cardinal Pamphili et qu'il aurait été acquis, il y a environ un siècle, par un ancêtre de ses détenteurs d'alors, pour une somme très modique, deux cents écus romains.

Apporté à Paris en ces derniers temps, le portrait était immédiatement acheté par un marchand de tableaux, et c'est dans la galerie de ses nouveaux propriétaires, MM. Trotti et C[ie], que l'historien, le dernier en date et le plus autorisé, du grand peintre espagnol, M. A. de Beruete, put étudier à l'aise cet ouvrage, qui lui avait échappé lors de la préparation de son récent volume (*Velazquez*. Paris, 1898).

Le portrait est celui d'un personnage en buste et de grandeur naturelle; la tête est tournée de trois quarts et le profil dirigé vers la gauche; le visage se détache vigoureusement en lumière sur le fond d'un gris souris uniforme, entre le rouge de la barrette et celui du manteau, que domine la note claire du col.

Si l'on en était encore à faire de l'enthousiasme un élément de critique et à juger les œuvres pour bonne part d'après l'impression qu'elles produisent à première vue, on pourrait dire que celle-ci doit être donnée sans crainte au grand peintre espagnol, tant elle porte, dès l'abord, la marque de sa manière et de sa maîtrise, tant la vie et l'expression y sont fortement rendues.

La tête est positivement vivante : c'est celle d'un grand seigneur de l'Église, à l'allure martiale, plutôt d'un cavalier que d'un prélat, avec ses moustaches et sa mouche, et sa barrette posée quelque peu de travers, en bonnet de police; l'œil vous fixe franchement, d'un regard scrutateur et volontiers narquois; la narine et la bouche sont d'un sensuel, et il y a dans toute la figure une allure à la fois hautaine et familière, un air de noblesse mêlé de sans-façon et d'ironie, où se sent le gentilhomme de race, le bon vivant, et fort peu l'ecclésiastique.

La technique n'est pas moins surprenante et son examen démontre suffisamment le bien-fondé de l'attribution à Velazquez. Ni Mazo, qui emprunta parfois avec le plus de bonheur les harmonies des colorations de son maître, encore moins Pareja ni aucun des autres élèves ou imitateurs de Velazquez, n'ont eu, malgré le trompe-l'œil d'une ressemblance



Le prince Camille Pamphili

D'après une estampe de la Bibliothèque nationale.

superficielle dans la pratique, cette solidité de construction, ce dessin intérieur, non plus que cette apparence de peinture enlevée du coup, sans effort, semble-t-il, ici en pleine pâte et là en simple frottis, sur la toile à gros grains, avec quelques *repentirs* nettement visibles, et aussi quelques touches rajoutées à sec.

Fortement modelé, comme un morceau emprunté à Ribera, le front bombe et tourne avec un relief étonnant; les cheveux sont empâtés, d'une matière posée comme au couteau; le col seul vaut une signature; la barrette et le manteau, d'un rouge uniforme à peine frotté et cependant franc et solide, sont d'un dessin et d'un modelé parfaitement arrêtés; et tout cela n'est rien encore auprès du faire des traits du visage, où il faut suivre en nuances imperceptibles les passages des yeux au nez et à la bouche — celle-ci indiquée d'une simple tache rose, — travail indéfinissable, métier prodigieux, où rien n'est apparent et où tout est écrit. Quant à la gamme des colorations, elle est celle qu'on devine, où les gris se pénètrent des tonalités les plus discrètes, passant de l'une dans l'autre en nuances insensibles.

Après examen, l'œuvre doit donc être classée désormais parmi les originaux incontestés de Velazquez, et tel est l'avis de M. de Beruete, qui a bien voulu nous autoriser à rapporter ici son opinion, ce dont nous tenons à lui adresser tous nos remerciements.

L'avis du savant critique espagnol est d'autant plus précieux à recueillir, que l'on sait avec quelle sévérité M. de Beruete a réduit l'œuvre considérable attribué à Velazquez par ses précédents historiens, par Curtis notamment. Non seulement M. de Beruete n'admet pas tel ouvrage, comme *la Famille de Mazo*, du musée de Vienne, maintenant retirée à Velazquez par l'unanimité des critiques, mais telle œuvre considérable, comme *l'Amiral Adrian Pulido Pareja*, de la National Gallery, et bien d'autres encore, n'ont pas trouvé grâce devant la sévérité de son enquête; soit dit en passant, deux des portraits signalés par M. A. Venturi dans la note rapportée ci-dessus, celui de l'Institut Stœdel, à Francfort, comme celui de Munich, ne sont pas des originaux de la main du maître.

L'authenticité de notre *Portrait de cardinal* admise par le critique qui a le plus d'autorité en la matière, il reste à déterminer la date d'exécution du tableau et l'identité du personnage représenté. Voici, sur ce

point, l'opinion de M. de Beruete : « Quant à la date du portrait, je puis vous assurer qu'il est postérieur au premier voyage de Velazquez en Italie. Je le rangerais parmi les œuvres de sa seconde manière, c'est-à-dire d'avant 1649. Mais si le personnage est le cardinal Pamphili, alors il faut croire qu'il a été exécuté à Rome, aux mêmes jours que celui du pape Innocent X, oncle du cardinal. Cependant, les trois portraits authentiques de cette époque, le buste de Juan de Pareja à Longford Castle, le buste du pape à l'Ermitage, et le fameux portrait d'Innocent X au palais Doria, sont d'une facture plus libre ».

Il est impossible de mieux poser la question, mais il s'en faut bien qu'elle soit, par là même, résolue du coup.

Si notre portrait a été exécuté en Italie, comme sa provenance romaine inciterait à le supposer tout d'abord, il ne pourrait dater que du second voyage de l'artiste, car, par la liberté même de sa facture, notre tableau ne saurait appartenir à ce premier séjour (1629-1631), qui suit immédiatement et clôt la première manière du maître, celle qui va des débuts aux *Buveurs*. Rappelons même, à ce propos, que le *Portrait de Velazquez* par lui-même, dont avec raison M. Venturi pensa tout de suite à rapprocher le nôtre, ne date pas du premier voyage en Italie, comme on l'a cru longtemps d'après Pacheco, mais qu'il doit être rangé par sa facture entre 1636 et 1638, c'est-à-dire dans la seconde période de la carrière de l'artiste (Beruete, *op. cit.*, p. 57). C'est donc à la seconde manière de Velazquez, celle qui se place entre les deux voyages en Italie, celle où, sous l'influence du Greco, sa palette s'éclaire et se transforme, que notre portrait devrait être rapporté, auprès des pages déjà magistrales exécutées à cette époque, entre autres les portraits du *Comte de Benavente* du Prado, et celui de *François d'Este, duc de Modène*, peint en 1638 à Madrid, maintenant au musée de Modène. D'après sa facture, notre portrait aurait donc été exécuté en Espagne.

Il reste cependant à examiner l'hypothèse d'après laquelle le portrait serait celui du cardinal Pamphili et aurait été exécuté pendant le second voyage de Velazquez en Italie, où l'artiste signa, en 1650, le fameux *Innocent X* du palais Doria, qui inaugure sa troisième manière.

Dans la première biographie de Velazquez, insérée au tome II du *Museo Pittorico*, publiée par Antonio Palomino, en 1724, nous trouvons



Velàzquez pinx A. Mayeur sc.

PORTRAIT D'UN CARDINAL

Revue de l'Art ancien et moderne Imp. Ch. Wittmann

cité, parmi les portraits exécutés à Rome en même temps que celui du pape, celui du cardinal Pamphili, neveu d'Innocent X, portrait que M. de Beruete signalait comme disparu[1].

Il y eut bien un Camillo Pamphili, neveu d'Innocent X, né à Naples, et qui devint cardinal en 1644. Il dut même être en relations avec l'Espagne, car Moroni rapporte que ce pays lui conféra l'archidiaconat de Tolède. Mais voici où la question se complique : en 1647, ce personnage renonça à la pourpre et se maria pour continuer la famille dont il était le dernier représentant. Il eut deux fils, dont l'un, Benedetto, fut fait cardinal en 1681, par Innocent XI.

Nous avons trouvé au Cabinet des estampes, dans le recueil des portraits, deux images de ce Camille, prince Pamphili, qui représentent le personnage non en costume de cardinal, mais en armure, et par conséquent au cours de la seconde partie de sa carrière. L'une de ces gravures, celle portant l'inscription : *Camillus Princeps Pamphilius S. R. E. Generalis Dux*, et la signature : *Jac. Picino. C. Regis scul : sculpsit Venet.*, est tout à fait médiocre et montre une tête si grossièrement dessinée, que l'on ne saurait sérieusement y chercher une ressemblance quelconque. Il est seulement à remarquer que le personnage vu à mi-corps, avec la cuirasse et l'écharpe, porte de fines moustaches et la mouche, et des cheveux assez longs tombant sur ses épaules. Mais l'autre portrait gravé est singulièrement plus intéressant ; très supérieur comme dessin et comme style, en deux épreuves, avant et avec la lettre, il offre en ce second état l'inscription : *Camillus Pamphilius princeps romanus* et *Gio. Batista Gaulus Genoven. pinx. L. Visscher sculps.* Le personnage est ici représenté en buste, avec un riche col de dentelle, en forme de rabat, tombant sur la cuirasse ; il porte aussi de fines moustaches, avec la mouche, et les cheveux assez longs. Or, — si nous ne nous abusons singulièrement, — il y a une ressemblance indéniable entre le modèle de ce second portrait et celui qui a posé pour notre tableau de Velazquez. Dans la gravure, le personnage a pris de l'âge et de la corpulence, les traits se sont empâtés, l'expression s'est affinée et adoucie, mais le regard demeure aussi net et franc, le nez impérieux, la lèvre et le menton toujours proéminents et volontaires. La moustache et la mouche n'ont pas changé de coupe du cardinal au général du Saint-Empire.

1. *Op. cit.*, p. 122. — Cf. Palomino, t. II, p. 337, et Curtis, *Velazquez*, p. 88, au n° 229 c.



De tout ce qui précède, devons-nous conclure que le cardinal Pamphili fut peint en Espagne à l'époque indiquée par M. de Beruete, ou qu'il n'y a qu'une ressemblance fortuite entre le modèle du portrait gravé et celui du tableau dont le modèle reste anonyme ? La question ne sera vraiment résolue, dans un sens ou dans l'autre, que lorsque nous aurons en main un texte moins sujet à caution que celui de Palomino, ou un document gravé ne laissant plus de place au doute.

A l'heure actuelle, le *Portrait d'un cardinal* ou le *Portrait présumé du cardinal Pamphili,* comme on voudra le désigner, est allé grossir en Amérique le nombre des trésors d'art que les musées et les amateurs de la vieille Europe ne savent pas toujours conserver, prouvant une fois de plus que le Nouveau Monde n'achète pas que des œuvres médiocres ou suspectes, comme on s'est peut-être trop pressé de le proclamer en ces derniers temps.

Du moins cette page, — non indigne du Louvre et encore moins d'un de nos grands musées de province, dont aucun, celui de Rouen excepté, ne possède une œuvre authentique de Velazquez, — aura provoqué, par son passage en France, l'exécution d'une gravure digne en tous points de l'original, celle qui accompagne cet article et marque les heureux débuts dans la *Revue* d'un jeune graveur déjà connu des amateurs, M. A. Mayeur.

Ancien élève des Écoles académiques de Lille, de l'École des Beaux-Arts de Paris, prix de Rome et pensionnaire de la villa Médicis, M. Mayeur a eu la bonne fortune de travailler sous les meilleurs maîtres et le mérite de rester digne de leurs enseignements. A ses débuts à Lille, le jeune artiste fut l'élève favori, le préféré pupille d'un vieux graveur, A. Leroy, qui prolongea, en ces dernières années, dans le calme de la province, une carrière jadis brillante et un nom déjà presque oublié, celui cependant d'un des praticiens les plus étonnants du XIX[e] siècle. De ce groupe de graveurs, émules attardés de Ploos van Amstel, qui se vouèrent à cette besogne ingrate, et que la photographie devait bientôt supplanter, de reproduire en fac-similé les plus beaux dessins du Louvre ou du musée Wicar, Leroy fut, certes, le plus artiste et le plus remarquablement doué.

Ces feuilles, autant vaut dire ignorées aujourd'hui, où il a dépensé tant de savoir et un labeur colossal, sont prodigieuses de métier; toutes les pratiques de la gravure s'y trouvent réunies et combinées : vernis,

aquatinte, burin, eau-forte, manière noire, roulette, berceau, manière de lavis ou manière de crayon, toutes les tailles, toutes les reprises, morsures



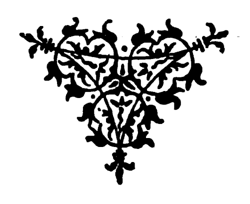
VELAZQUEZ. — LE PAPE INNOCENT X (FRAGMENT)
Galerie Doria-Pamphili, Rome.

et remorsures, aucun procédé qui ne soit mis en œuvre dans l'exécution de ces planches, dont les épreuves donnent des dessins originaux jusqu'à

l'illusion du vergé du papier, du grain du crayon, de la touche transparente du pinceau. C'est cette pratique ultra-savante et raffinée que Leroy transmit à son élève, et le grand mérite de celui-ci fut, ayant entre les mains, dès ses débuts, une si complète connaissance du métier, de ne point se contenter de cet avantage et de suivre sévèrement, au contraire, la discipline de l'École. Élève de M. Bonnat en même temps que de l'atelier de gravure, M. Mayeur travailla le dessin autant que le burin. A Rome, l'étude intelligente des maîtres compléta cette forte éducation, et les envois du pensionnaire de l'Académie de France, le *Portrait d'homme* d'après le Sebastien del Piombo de la Tribune à Florence, la *Sainte Famille* d'après l'original de Luini à l'Ambrosienne de Milan, ou tel dessin d'après la *Sœur de Rembrandt* du musée Brera, furent autre chose que des travaux d'écolier, que des pages de débutant; ils affirmèrent au contraire un talent sûr de lui-même, en pleine possession de ses moyens, capable déjà d'aborder les œuvres du plus grand style.

Il était particulièrement intéressant de mettre le jeune graveur, depuis peu rentré à Paris, et jusqu'ici, plus enclin, semblait-il, à traduire le charme velouté, l'enveloppe et le clair obscur du Corrège ou du Vinci, aux prises avec une image franche et nette d'impression, comme ce portrait de Velazquez. Il suffit de jeter un coup d'œil sur la planche qui accompagne cet article, pour voir avec quelle science et quelle adresse M. Mayeur a su traduire un original dont on devine sans peine l'aspect et la manière, et c'est une double bonne fortune pour la *Revue* de présenter à ses lecteurs la reproduction d'un Velazquez, autant vaut dire inédit, sous la pointe d'un des graveurs les plus marquants et les plus pleins de promesses de notre jeune école.

MARCEL NICOLLE



ARTISTES CONTEMPORAINS

LÉOPOLD FLAMENG

(SECOND ARTICLE[1])

V



ORSQU'ON interroge la généalogie des artistes qui ont, en France, illustré le XIXe siècle, on ne peut se défendre d'un mouvement de démocratique fierté, en considérant combien nombreux sont ceux dont les origines furent ultra-modestes.

Prud'hon était fils d'un tailleur de pierres, Rude d'un poêlier, David d'Angers d'un menuisier, et Cabanel aussi; Cartellier eut pour père un mécanicien, Carpeaux un maçon, Baudry un sabotier, Charles Garnier un forgeron, Daumier un vitrier, Brascassat un tonnelier, Dalou un ouvrier gantier, Barye un ciseleur, et Charlet un simple dragon. Meissonier, Chapu, J.-F. Millet, Français, Vollon, Daubigny, n'eurent guère des ascendances plus reluisantes. J'en passe, du reste, par discrétion, et je m'en tiens aux morts!

Ne soyons donc pas désagréablement impressionnés en constatant que les débuts dans la vie de Léopold Flameng ne furent point augustes. Il naquit en 1831, dans un petit pays voisin de la France, d'une petite famille française, appartenant à la toute petite bourgeoisie, et lui-même, à dix ans,

1. Voir la *Revue*, t. XIV, p. 451.

était si petit que l'exiguïté de sa taille faillit le faire refuser, quand son père, cédant à ses impérieuses sollicitations, lui permit de déserter l'école municipale pour se faire admettre à l'École royale de gravure de Bruxelles.

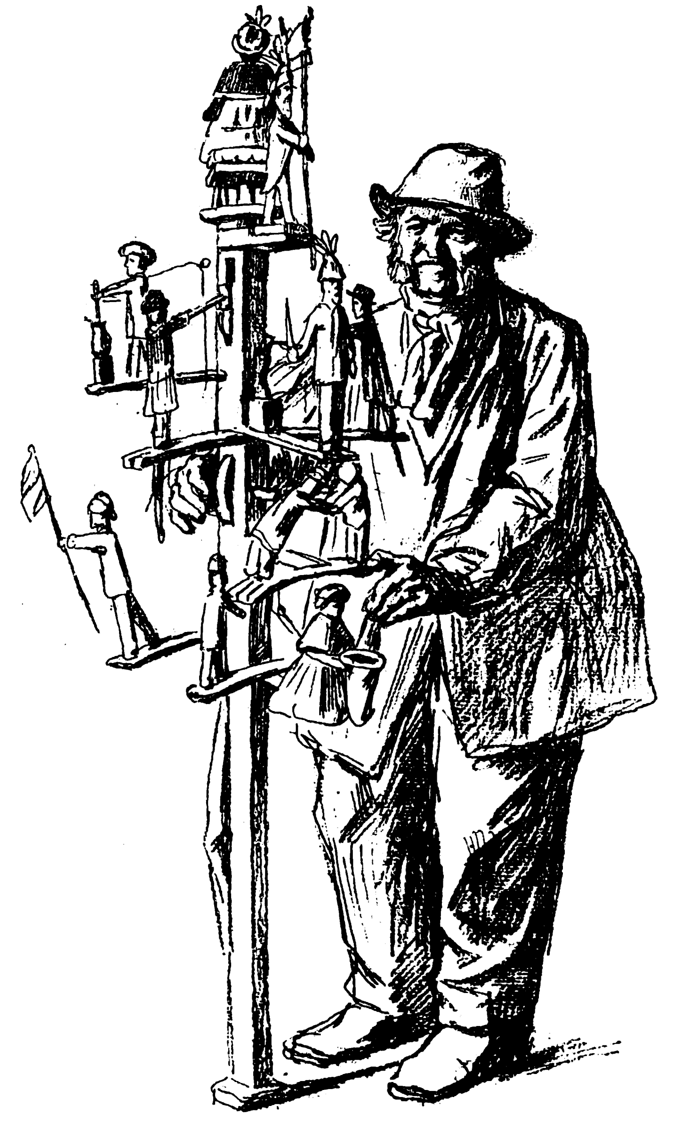
Comme il fallait que l'enfant gagnât promptement son pain quotidien, le père Flameng avait stipulé que le jeune Léopold entrerait dans la classe de gravure sur bois. Toutefois, quand le maître de cette classe, M. Henry Brown, vit apparaître le bonhomme porteur d'un carton presque aussi grand que lui, il ne put réprimer un sourire : « Tu reviendras, dit-il, quand tu auras mangé plus de soupe ! » Mais comme deux grosses larmes jaillissaient des yeux du gamin, le professeur de dessin, M. Van der Haert, intervint, il consulta le volumineux carton, puis, surpris de ce qu'il découvrait et craignant quelque supercherie, il invita le jeune néophyte à tracer à la craie, sur le tableau noir, un trait du modèle à copier. Le bonhomme était trop court pour atteindre au tableau. Il fallut qu'il montât sur un tabouret, ce qui mit toute la classe en joie. Très intimidé, il se tira cependant à son honneur de cette première épreuve, et fut admis.

Donc, à dix ans, il embrassa la carrière qu'il ne devait plus abandonner. Ce fut là le seul avantage qu'il eut sur la plupart des illustres artistes que nous venons de citer. Sa vocation irrésistible ne fut jamais entravée. Il ne fut pas obligé, comme Raffet, de tourner des pieds de fauteuil, comme Théodule Ribot, de se faire comptable, ou écuyer comme Bracquemond. Graveur il fut dès sa plus tendre enfance; graveur il devait rester jusqu'au dernier jour.

L'exiguïté de sa taille, qui lui avait nui tout d'abord, lui devint profitable par la suite. Elle le fit remarquer de Calamatta, qui, à l'École royale, gouvernait avec une autorité exceptionnelle la classe du burin. Luigi Calamatta était la gloire et l'orgueil de l'École royale. Il était de grande taille, avec une grande barbe, de grands cheveux, de grands gestes, de grandes phrases, une vareuse rouge, des opinions de même couleur, et des allures de demi-dieu. On le disait proscrit et, dans ce petit pays, qui, n'ayant jamais exilé personne, a toujours professé un déférent respect pour les exilés, cette particularité mettait à son front l'auréole du martyre. Donc, on ne parlait de lui qu'avec étonnement et respect. Les artistes répétaient que M. Ingres avait prouvé assez en quelle estime il le tenait, en lui confiant la traduction de son œuvre capitale, *le Vœu de Louis XIII*. Et lui-même

montrait avec une juste fierté les *états* de cette planche célèbre, annotés par le maître avec un singulier enthousiasme[1]. On comprend quelle fascination un pareil homme devait exercer sur un tout petit enfant, à cet âge surtout où, suivant le mot si joli d'un moraliste contemporain, on confond facilement le piédestal avec la statue.

Cette absolue vénération fut, du reste, exceptionnellement durable. Quarante-cinq ans plus tard, en 1886, Léopold Flameng écrivait à Henri Beraldi : « Calamatta a emporté avec lui les nobles formules de notre art, le haut style. Il fut le dernier graveur pouvant s'attaquer aux plus grands maîtres ! » Donc, Calamatta s'intéressa au jeune Léopold, d'abord à cause de sa petite taille, ensuite à cause de son



LE MARCHAND DE POUPÉES
Dessin original.

1. Un de ces *états* appartient aujourd'hui au Cabinet des Estampes. On y lit, entre autres annotations : « Cher ami, votre Vierge, l'Enfant et le fond sont admirables, et vous avez bien le droit d'être bien content. Courage, courage jusqu'au bout et viva! (*sic*). Je profite du départ du courrier qui, en huit jours, vous remet cette retouche. Dans quelques jours, sitôt des nouvelles de Florence, je vous écris! Je vous embrasse. Adieu mon cher Calamatta. M. Lemoyne, statuaire, se met sur la liste des souscripteurs ! »

talent naissant. Il l'enleva au bon M. Brown et l'entraîna dans sa classe de burin, ce qui parut bien glorieux à l'ambitieux enfant.

On comprend ce que dut être, sous un pareil maître, enthousiaste, volontaire et *tonitruant*, un apprentissage commencé à onze ans, c'est-à-dire à l'âge où le cerveau, souple, malléable, saisit tout, apprend tout, comme en se jouant et sans effort. C'est à cet apprentissage que Flameng dut, avec l'absolue possession de son métier, cette souplesse de talent, cette habileté supérieure, que constate un de ses biographes et qui lui permirent « de graver beaucoup, vite et bien, facile, mais jamais lâché, toujours agréable et élégant, et cela en passant des primitifs aux modernes, des dessinateurs aux coloristes, des calmes aux fougueux ».

Calamatta, dès qu'il vit son élève en état de l'aider, l'associa à ses travaux. Il lui confia des gravures qui lui étaient demandées pour diverses publications : les *Galeries de Florence*, le *Musée de Versailles*. Léopold exécuta notamment une taille douce, d'après le *Triomphe de Silène*, par Rubens, au musée des Offices. Et cette planche lui valut, à l'Exposition d'Anvers, un prix de trois cents francs. Collaborer avec un maître illustre était certes un grand honneur. L'honneur, a dit un ancien, nourrit les arts — *honos alit artes*, — mais non pas les artistes. Il fallait manger pourtant.

Quelques autres élèves de l'École de gravure se trouvaient dans le même cas. Le gouvernement paternel du roi Léopold s'était certes acquis des droits à la reconnaissance publique, en fondant l'École de gravure de Bruxelles, mais il avait oublié de créer des débouchés à ses lauréats. Ceux-ci essayèrent de se former en espèce de syndicat, pour entreprendre des illustrations d'ouvrages. L'entreprise réussit mal. La misère apparut alors. Il fallut accepter, chercher même toutes sortes de travaux, quitter le burin pour l'échope, le cuivre pour le bois, la gravure pour les stores. Entre temps, notre jeune travailleur s'essayait à l'eau-forte, espérant, par ce procédé plus rapide, pouvoir produire quelques planches rémunératrices, et devinant déjà, par une sorte d'intuition, le rôle qu'allait jouer ce genre aimable, « moins recherché dans ses atours » (comme disait le bon chevalier de Jaucourt), mais qui surpasse la solennelle gravure au burin par plus de liberté dans l'allure, une coloration plus puissante, une palette plus variée, plus de fantaisie et de brio dans l'exécution, et des embellissements naissant d'accidents involontaires.

Vers ce temps, en effet, dépourvu de télégraphie et de chemins de fer, un bruit étrange, surprenant, s'était répandu dans ce qu'on appelait un peu pompeusement les cercles artistiques de Gand, de Bruxelles et d'Anvers. On racontait qu'en dépit des protestations de Richomme, du baron Auguste



G.-A. Lucas
Dessin original.

Boucher-Desnoyers et de Jules François, pontifes du burin et sectateurs fidèles de Tardieu et de Bervic, l'eau-forte avait décidément forcé les portes du Salon parisien. En 1839, elle s'y était insinuée déjà, présentée par deux parrains obscurs [1]. En 1841, elle avait reparu avec six *vues* de Daubigny. L'année suivante, Marvy avait exposé une suite de paysages. En 1845, Charles Jacque avait débuté plus bruyamment dans le cénacle.

1. Charles de Lalaisse et Louis Leroy.

D'autre part, Edmond Hédouin, dont deux chefs-d'œuvre, véritables tableaux d'histoire[1], allaient rendre prochainement le nom célèbre, encombrait les vitrines des marchands de Bretons bretonnants à l'allure ultra-romantique.

La Belgique, de tout temps, eut l'imitation facile. Les peintres flamands ne voulurent pas rester en arrière de leurs confrères de Paris. A l'instar des petits maîtres des vieux temps, des Adrien van Ostade, des Berghem, des Karel du Jardin, ils composèrent des *suites* d'eaux-fortes plus ou moins originales. C'est ainsi que Vertommen et Henri van der Poorten publièrent des *Animaux et paysages*. Flameng, à leur exemple, crut trouver, dans un procédé qu'il maniait déjà avec une certaine maîtrise, le pain quotidien qui manquait au logis. Mais fidèle à ses traditions, il s'appliqua moins à improviser des sujets, qu'à interpréter quelques maîtres contemporains, Leys et Delacroix, notamment. De ce dernier, il exécuta *le Christ au tombeau*, dont nous aurons à reparler. Cela forma une petite collection, un *cahier*, comme on disait alors, auquel on fit d'abord bon accueil. Et c'est ainsi que l'élève préféré de Calamatta se trouva enrégimenté parmi les pionniers de ce procédé renouvelé des grands maîtres, dont Castagnary allait écrire en 1875 : « L'eau-forte est la reine du jour », et qui, plus tard, devait triompher des préventions les plus classiques[2].

Pour le moment, Calamatta se voilait la face. Peu s'en fallut même qu'il ne répudiât, comme un vil déserteur, l'élève choyé jadis. Cela était fâcheux, mais le plus pénible fut que les mécènes flamands et wallons, étant peu nombreux, furent vite pourvus. Alors apparut, dans toute sa sévérité, cette misère noire, adhérente, tenace, qui trempe les caractères et sanctifie les vocations. Il fallut quitter tristement la terre d'adoption pour revenir au pays d'origine. Léopold Flameng abandonna Bruxelles et prit le chemin de Paris.

VI

Ce que fut cet exode, la plume se refuse à le dire. L'argent manquait totalement au logis; un brave peintre, peu fortuné, donna vingt francs

1. *Le Mot d'ordre* et *la Patrouille*, d'après Adolphe Leleux.

2. « A quel moment, depuis le XVIIe siècle, la pointe a-t-elle été maniée par autant d'artistes habiles et avec un sentiment plus vif de la couleur et de l'effet? » Comte Delaborde, *la Gravure* (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux Arts).

d'un *cahier* des fameuses eaux-fortes. On laissa quinze francs à la maison pour la belle-mère et les filles. Avec le reste en poche, le père et le fils partirent pour Paris.



LE TRIOMPHE DE MARIE DE MÉDICIS
Dessin d'après Rubens.

On alla ainsi jusqu'à Valenciennes, exécutant en chemin, dans les fermes, dans les auberges, quelques portraits lestement troussés qui payaient la pâtée et le gîte. A Valenciennes, un bouquiniste indiqua à Léopold l'adresse de M. Pierre Hédouin, qui, ému de tant de misère, recommanda chaleureusement le jeune confrère de son fils aux amateurs de la ville. Ceux-ci achetèrent un certain nombre d'épreuves. Nos voyageurs purent prendre le chemin de fer. Il était temps. Forcés à de longues marches sous un torride soleil de juillet, harassés par le poids des cuivres qu'ils portaient dans leurs sacs, ils étaient à bout de forces. En arrivant à Paris, leur recette n'était pas encore épuisée. En soupesant sa bourse, le jeune Flameng aurait pu dire avec le vieux Phérès :

Ce n'est rien pour Admète, et c'est beaucoup pour moi.

Admète, c'était la famille laissée à Bruxelles. L'argent lui fut envoyé;

il permit à la belle-mère et aux sœurs de rejoindre leur avant-garde, mais dans quel état ! La belle-mère arriva mourante et sans ressources. Devant cette femme au seuil de la mort, escortée d'une telle indigence, les portes des hôtels, même les plus infimes, refusaient de s'ouvrir. Enfin, un cœur moins dur se laissa émouvoir. Une fois son monde logé, le petit graveur dut se remettre en course, acceptant toutes les tâches. Faire de l'art !... A quoi bon y songer ? Il fallait vivre d'abord !

Le moment, au surplus, était mal choisi pour un aquafortiste débutant à Paris. Le burin régnait encore en maître. Pour graver au burin, il fallait pouvoir attendre. En outre, la lithographie, qui devait, en moins d'un demi-siècle, dire son premier et son dernier mot, était à son apogée et avec quels maîtres ! Vernet et Géricault n'étaient plus, et Charlet venait de s'éteindre, mais il restait Eugène Lami, Pigal, de Lemud, Léon Noël, Célestin Nanteuil, Gavarni, Daumier, Mouilleron, et enfin Raffet, qu'un humoriste devait surnommer « le Napoléon de la lithographie ».

On ne peut se figurer aujourd'hui quelle vogue avait alors ce procédé nouveau et quelle séduction il exerçait. Cette joie, de pouvoir suivre sur la pierre le progrès de l'œuvre, de lire son travail au cours de l'exécution, et cela clairement, sans hésitation, avait converti les plus grands maîtres. Gros, Girodet, Ingres lui-même, s'étaient presque laissé persuader. Quant aux romantiques, quel merveilleux moyen de répandre leurs improvisations ! Aussi, quels souvenirs nous sont demeurés de Delacroix, de Bonington, de Devéria, de Jean Gigoux et de quelques autres. Qui se serait avisé de prédire alors, que le rapporteur officiel de l'Exposition de 1867 aurait à enregistrer la complète déchéance d'un art qui semblait si vivant et si fort ?

Les besognes journalières, courageusement acceptées, ne parvenant pas à satisfaire tous les appétits, et les acheteurs d'épreuves ne se rencontrant plus, Flameng se décida à vendre ses planches, cruel sacrifice que les circonstances devaient rendre plus pénible encore ! En ces temps reculés, il existait, sur le quai des Grands-Augustins, un honnête Normand qui s'était improvisé éditeur d'estampes : Leloutre était son nom. On l'indiqua à notre graveur; il se rendit à l'adresse donnée, trouva le brave homme sur son seuil, lui expliqua timidement son cas. Le Normand, sans mot dire, fit passer l'artiste pauvre dans son arrière-boutique. C'était un

réduit encombré des objets les plus divers, au milieu desquels se prélassait une balance gigantesque, dont l'anneau était attaché au plafond, et dont les plateaux touchaient presque « à l'empire des morts ».



La Nativité
Dessin d'après Van der Goes.

« Mettez là vos affaires, dit-il simplement, en désignant un des plateaux du monstre.

— Eh quoi ! c'est au poids que vous voulez m'acheter mes gravures, fit l'artiste suffoqué… Je n'en suis pas encore réduit à mourir de faim.

— Dans ce cas j'attendrai », répondit dignement le père Leloutre.

Il n'attendit pas longtemps. Le lendemain, Flameng revint, le cœur gros, la tête basse. Il toucha quatre-vingt-dix francs. Ce chiffre peut-être

fera sourire. Il devrait plutôt faire pleurer. L'argent, en ce temps-là, avait pour les artistes une autre valeur que de nos jours. Les douze premières lithographies de Jean Gigoux, déjà célèbre, lui avaient été payées vingt-quatre francs; Raffet en reçut vingt, pour ses deux premières estampes : *la Prise d'un retranchement* et *l'Attaque du village*. Et j'ai dit en quelle estime on tenait la lithographie.

Quatre-vingt-dix francs ! c'était le pain de deux mois. Encore le père Leloutre avait-il fait retirer du paquet une gravure sur acier. « Je n'achète pas ce métal ! » avait-il dit sèchement. Plus tard, il voulut ravoir cette planche, c'était *le Christ au Tombeau*, de Delacroix. Entre temps, notre homme avait tiré quelques épreuves des cuivres; elles s'étaient bien vendues; cela l'avait mis en appétit. Cette fois, il fallut qu'il composât. En sortant de chez le vieux Normand, Flameng avait rencontré un de ses anciens condisciples de l'école de Bruxelles, qui, mis au courant de la situation désespérée de son camarade, l'avait fait embaucher le surlendemain, chez un entrepreneur de gravure en relief sur cuivre. On était peu payé, c'est vrai, mais enfin on l'était, et toutes les semaines. Le père Leloutre dut péniblement verser autant pour le seul acier que pour tous les cuivres précédemment acquis. Il n'y perdit pas, du reste, — car il céda pour cent cinquante francs un tirage de cette planche à *l'Artiste*, — ni Flameng non plus, car ce tirage le fit un peu connaître.

L'Artiste, à cette époque, jouissait d'un renom européen. Ce n'était déjà plus la revue d'avant-garde, fondée par cet excentrique Ricourt, que mes contemporains ont connu dirigeant, on sait comment, le théâtre extraordinaire de la Tour d'Auvergne. Arsène Houssaye, qui avait repris cette publication, lui avait imprimé un cachet de bon ton, négligé par ses fondateurs tout entiers à la bataille. Gérard de Nerval, Esquiros, Théophile Gautier, Édouard Ourliac, l'avaient secondé dans cette transformation. C'est à ce nouvel *Artiste* que Champfleury, Clément de Ris, Charles Blanc, Paul Mantz, les Goncourt, devaient faire leurs premières armes comme critiques d'art, secondés, pour l'illustration, par Vidal, Couture, Chassériau, Clésinger, Charles Jacque, Hédouin, Nargeot... Quel honneur pour le pauvre dépaysé de se trouver en si noble compagnie !

Par *l'Artiste*, Flameng connut Armengaud, qui publiait alors les *Galeries publiques de l'Europe* et l'*Histoire des Peintres de toutes les Écoles*,

et qui lui fit dessiner des bois en quantité. Par Armengaud, il connut Charles Blanc, qui devait reprendre et achever l'*Histoire des Peintres*. Le futur immortel démêla vite ce qu'il pouvait tirer de ce talent souple, propre à tout, jamais embarrassé, plein de ressources, dans son acharnement au travail. Aussi quand, en 1859, il fonda avec Édouard Houssaye la *Gazette des Beaux-Arts*, il chercha d'autant plus à s'assurer sa collaboration, qu'il prévoyait le prochain réveil de l'eau-forte, appelée à remplacer la lithographie agonisante.



BURTY, PÈRE
Eau-forte originale.

Dès l'apparition de la *Gazette*, voilà Flameng à l'œuvre, et, comme son nouveau patron ne négligeait aucune occasion de bonne et loyale publicité, dès la première année, il incite son jeune collaborateur à exposer au Salon. Quelle jolie réclame pour sa publication, que de voir figurer au livret le *Portrait de Mme d'Agout* et *Miss Graham*, d'après Gainsborough, avec la mention : « pour la *Gazette des Beaux-Arts* ».

Flameng avait alors vingt-sept ans très sonnés; en tenant compte de sa surprenante précocité, c'était, semble-t-il, débuter un peu tard, mais le Salon, à ces lointaines époques, ne ressemblait guère à celui de nos jours. Il ne serait venu à l'idée d'aucun artiste d'offrir à l'examen du jury les premiers bégaiements de son inexpérience; le jury, dont la nomination n'était pas encore l'objet de marchandages électoraux, ne l'eût pas permis.

En outre, les maîtres jaloux de la réputation de leurs ateliers, ne toléraient que l'envoi d'œuvres dignes à la fois de l'exposant et du pavillon qui couvrait son entrée dans la carrière. Comme conséquence, l'admission au Salon comportait une sorte de consécration[1].

Calamatta, qui, en sa qualité de « diou de la gravoure », continuait de planer dans les espaces, aurait voulu que son élève débutât par un coup d'éclat, dont la gloire eût rejailli sur lui. Charles Blanc, plus pratique, conseilla le contraire, et l'événement prouva combien il avait raison. Admis au Salon de 1859, Flameng fut remarqué à celui de 1861, avec un *Saint Sébastien*, d'après Léonard de Vinci, exécuté pour la *Gazette*, et quelques eaux-fortes originales louées par Thoré ! Puis, en 1863, ce fut *l'Angélique* d'Ingres, et *le Doreur* d'après Rembrandt, qui le mirent hors de pair, et, enfin, l'exquise gravure de *la Source*, qui, selon la constatation de Castagnary, allait rendre le nom de notre artiste brusquement populaire, et devait faire dire plus tard à Georges Duplessis : « Léopold Flameng s'est élevé à ses heures au rang des maîtres ! »

L'année suivante, Flameng était médaillé : il obtenait, en 1866 et 1867, de nouvelles médailles ; les jours de misère noire et tenace étaient passés !

VII

La Source ! Je demande la permission de m'arrêter à cette œuvre exquise, non pas seulement parce que cette figure, d'une chasteté quasi divine, qui semble la réalisation plastique d'un distique de Pétrarque[2], tient une place considérable dans l'œuvre de Flameng, mais ce qui est beaucoup plus important, parce qu'elle exerça sur la marche de la gravure une influence singulière.

Jusqu'alors, je l'ai dit et peut-être répété, le burin avait régné en maître, confiné dans ses formules traditionnelles, immuables, presque

1. Quelques chiffres feront juger de la différence des Salons de cette époque avec ceux de nos jours. En 1903, le double Salon de gravure (*Société nationale* et *Artistes français*) comptait 696 cadres, présentés par 490 artistes. En 1859, on ne comptait que 160 cadres, exposés par 101 artistes. Ce chiffre était relativement important, puisque le livret de 1840 ne mentionne à la gravure que 39 exposants et 58 cadres, et celui de 1842, 69 cadres et 48 exposants.

2. Qual nimpha in fonti, in selve, mai qual dea
Chiome d'oro si fine all' aura sciolse ?





La Glorification de la Loi

(Plafond de la Cour de Cassation)

Gravure de M. Léopold Flameng, d'après Paul Baudry.

hiératiques. L'estime exclusive dans laquelle il était tenu se légitimait par ses austères exigences. Avec lui, pas de surprises, car il est interdit à qui le manie de se lancer à l'aventure dans son travail ; pas de subterfuges masquant de fâcheuses défaillances; pas d'accident heureux à attendre; point de ces négligences qui, trompant les yeux inexpérimentés, sauvent, par un certain ragoût, les créations inférieures. L'outil est exact, probe, loyal, il rend ce qu'on lui donne, rien de plus, et sa probité rejaillit sur celui qui le manie. L'austérité du procédé, ses exigences de temps, de patience, éloignent de l'esprit du graveur l'espoir des réussites faciles. Dès l'abord, le buriniste doit savoir exactement ce qu'il veut; avant de se mettre à l'ouvrage, il doit avoir assuré celui-ci par un dessin formel, indiquant avec précision jusqu'à la direction des tailles. Il lui faut être par conséquent un dessinateur éprouvé. Ce sont là des titres indéniables à l'estime générale; voilà la face de la médaille.

Le revers nous montre une longueur de temps qui refroidit forcément l'ardeur des plus passionnés, un travail fidèle jusqu'à la pauvreté, des « hachures rangées avec égalité », suivant le terme de Cochin, un travail en losange qui, chargé d'écrire les formes, d'accuser le modelé, de colorer les ombres, engendre une monotonie fatale, dont seul triomphe un talent supérieur, une sorte de génie. Or, le génie est rare en tout temps. En 1863, au sortir des surprises de la lithographie, en présence des premières audaces de l'eau-forte, ce travail de hachures, lourd, propret, mesquin et froid, était devenu, en dépit de sa noblesse, odieux à tous, même à ceux qui semblaient demeurés fidèles au classicisme le plus convaincu.

Flameng n'avait accepté qu'en tremblant d'interpréter l'œuvre exquise; il savait que la *Gazette* avait consulté le maître sur le choix de son traducteur, et qu'Ingres avait désigné Henriquel-Dupont; mais l'admirable artiste avait décliné l'offre, avec mille précautions oratoires. Alors, sur les instances du vicomte Henri Delaborde, M. Ingres avait accepté Flameng, qui venait de se tirer tout à son honneur du *Saint Sébastien* de Léonard de Vinci; et ce fut de sa part un coup d'audace et de fortune, d'oser substituer à la *taille militaire* un travail nouveau, clair, léger, presque pointillé par place... Mais qu'allait dire le vieux maître, plus que jamais rivé à sa sévère doctrine, et si peu transigeant sur ce qu'il appelait « la probité de l'art » ?



Aussi, quel trouble angoissant, quand il fallut placer sous ces regards augustes l'épreuve définitive. Ingres, fronçant ses terribles sourcils, contempla longuement le papier encore humide, puis, rendant la planche à son interprète tremblant. « C'est bien, mon enfant! lui dit-il, au moins, vous, vous n'êtes pas un treillageur ! » Flameng se sentit défaillir. Quel éloge valait une telle parole. Le public, au surplus, confirma ce précieux jugement ; une seule voix s'éleva pour protester, c'était celle du vieux professeur de Bruxelles, blessé au cœur par cette méconnaissance des principes sacrés enseignés à son école. « Ce qu'il y a de mieux là-dedans, dit-il dédaigneusement, ce sont les places où le graveur n'a rien mis. » Ce qui dans sa bouche était un blâme fut jugé par d'autres un éloge. A la suite de l'immortel traducteur de *l'Hémicycle*, Flameng, au lieu de l'écraser sous le poids d'un travail excessif, encombrant et qui devait finir par écœurer, avait rendu au papier son rôle naturel. Immense fut la reconnaissance qu'éprouva Flameng pour Émile Galichon, qui, en lui confiant cette planche, lui avait permis de prendre, au premier rang de ses confrères, une place bien en vue. Cette reconnaissance, Galichon, du reste, la méritait, et aussi celle de tous les amateurs d'art. En reprenant la *Gazette*, prête à mourir d'inanition entre les mains de Charles Blanc et d'Édouard Houssaye, non seulement il lui avait apporté, avec sa fortune, largement mise à contribution, cette possibilité de durer, qui, en toutes choses, est un élément de succès, et surtout pour les revues; mais, par ses qualités personnelles, il allait lui permettre d'atteindre à des sommets inespérés.

Un goût supérieur, un bon sens clairvoyant, un large éclectisme, un respect absolu pour ses collaborateurs, lui permirent en effet de grouper autour de lui une phalange d'écrivains d'art d'une incomparable valeur. Paul Mantz, Charles Blanc, Bürger, le vicomte Delaborde, les deux Ménard, les deux Goncourt, Beulé, Courajod, Burty, Charles Clément, et plus tard Lafenestre, Guiffrey, Gruyer, Müntz et combien d'autres. Ah! la grande *Gazette*, la *Gazette* des temps héroïques, quel souvenir en conservent ceux qui ont eu l'honneur inestimable de lui appartenir ! Elle justifiait cette parole d'un juge compétent entre tous : « C'est le plus beau recueil de l'Europe, en matière d'art ».

Ce qu'il fit pour les écrivains, Galichon le fit aussi pour les graveurs. Si, plus tard, M. Henry de Chennevières n'hésitait pas à déclarer que la

Gazette fut, « pendant près de trente ans la véritable école, le vrai conservatoire, le musée réel de la gravure en France »; s'il ajoutait : « à elle, à elle seule revient la résurrection de l'eau-forte ![1] », c'est à Galichon surtout qu'en doit remonter le principal honneur. « Par la munificence inaccoutumée avec laquelle il rétribuait les graveurs, écrivait Charles Blanc au lendemain de sa mort, il obtint et fit paraître des planches exquises : *la Source* d'Ingres et *la Halte* de Meissonier, par Flameng ; l'*Enfant bleu* de Gainsborough et le *Saint Sébastien* de Léonard, par le même ; le *Condottiere* d'Antonello de Messine et le *Gattamelata* de Donatello, par Gaillard ; les eaux-fortes veloutées d'Edmond Hédouin, d'après Watteau, et ces morceaux gravés par Jules Jacquemart avec une étonnante nouveauté de pointe et de burin. »

J'ajouterai que si Léopold Flameng conserva toujours à son endroit la plus sincère reconnaissance, la *Gazette*, de son côté, ne lui marchanda jamais l'expression de sa gratitude. Quant Galichon mourut, ce fut à lui qu'on réserva l'honneur de fixer les traits de cet homme supérieur à tant de titres; et, vingt ans après l'apparition de *la Source*, dans un article consacré à Bracquemond, M. de Lostalot écrivait : «Nous acquittons une dette de reconnaissance en rappelant que Léopold Flameng, Jules Jacquemart, Gaillard et Bracquemond furent pour la *Gazette* les amis et les ouvriers de la première heure », et il ajoutait : « Elle doit en grande partie son succès à leur collaboration[2]. »

VIII

Si l'exceptionnelle « munificence » de Galichon — pour employer le terme même de Charles Blanc — permit à notre graveur de surmonter cette *res augusta domi*, qui, au dire du poète latin, entrave si souvent l'essor des talents même les plus robustes, elle fut aussi pour la *Gazette* l'occasion de succès d'argent inespérés[3]. Quant à la bienveillante confiance d'Ingres,

1. Étude sur la *Gravure du Siècle*, publiée en 1889.

2. Nous retrouvons ce témoignage flatteur sous d'autres plumes aussi autorisées. « Il suffit de rappeler, a écrit M. Henri Beraldi, que, dans sa première période, la *Gazette* sut mettre la main sur Flameng, que plus tard elle produisit Jacquemart et Gaillard, qu'elle eut pour graveurs Waltner, Le Rat, Courtry, Rajon. »

3. La gravure de *la Source*, cette petite planche dont, au dire de M. Henri Beraldi, « le succès inouï fit la fortune de la *Gazette* », fut payée au graveur 1.600 francs et en rapporta près de 40.000



qui, après *la Source*, désigna Flameng pour graver *la Stratonice*, *l'Angélique*, le portrait de M[me] Devaucey et le sien à l'âge de dix-neuf ans, elle acheva de mettre son interprète en évidence et de le classer au premier rang des burinistes [1]. C'est ainsi qu'après s'être montrée exceptionnellement sévère, la Destinée finit par se faire souriante.

C'est à l'hôtel de la Herse, alors situé 328, rue Saint-Jacques, qu'à son arrivée dans la capitale, Flameng avait hospitalisé sa belle-mère et ses sœurs. Lui-même, peu après, s'installa au 350 de la même rue, dans une maison étrange, sorte de phalanstère, peuplée de bohèmes ondoyants et d'artistes divers. Le propriétaire, le père Delestre, ancien élève de Gros, demeuré peintre *in partibus* et républicain militant — ce qu'on appelait alors un *démoc-soc* —, réunissait chaque dimanche dans son atelier les fortes têtes du quartier, pour fulminer contre le tyran et prédire sa déchéance prochaine. Les hôtes du phalanstère, Ulrich de Fonvielle, le céramiste Jean, Traviès le caricaturiste, le poète Barillot, bohème impénitent, le sculpteur Lebœuf, souvent inoccupé, assistaient avec d'autant plus d'assiduité à ces réunions subversives — qualifiées dans le voisinage de *Club du doigt dans l'œil* — que le propriétaire (*rarissima avis*), mettant ses exigences locatives d'accord avec ses théories socialistes, n'insistait jamais, à l'époque du terme, sur le paiement de ses quittances. Quoique assez exact à acquitter son loyer, Flameng se rendait de temps à autre aux orageuses séances du *Doigt*. C'est à la fréquentation irrégulière de ce club innocent, qu'il dut, après l'attentat d'Orsini, de se voir englobé dans les poursuites dirigées contre tout ce qui alors était soupçonné de républicanisme.

Notre graveur n'occupait pas seul, chez le père Delestre, l'étroit et aérien logis dont les fenêtres, donnant sur le jardin des Carmélites, lui semblaient, après tant d'angoisses, ouvrir sur un coin du paradis terrestre. Il venait d'épouser sa belle-sœur, fille d'un premier mariage de la seconde femme de son père. Cornélie Lagneau avait juste dix-sept ans. Il en comptait vingt-trois à peine. Quarante ans au total; et tous deux blonds, mignons, gracieux, alertes, énergiques et timides à la fois, s'aimant

1. Ces planches classèrent si bien Flameng parmi les graveurs au burin, que le rapporteur officiel du Jury de 1867 le mentionne avec éloges parmi ceux-ci, et oublie son nom en parlant des aquafortistes.

avec passion, pouvaient rééditer à leur profit le vieux vers de Villon :

Deux estions et n'avions qu'un cœur.

Les affections que le malheur a sanctifiées sont les plus fermes et les plus durables. Trempée aux épreuves douloureuses que sa famille venait de subir, Cornélie Flameng devait être la compagne idéale. Elle apportait dans son modeste intérieur, cette *netheid* (pour me servir d'un mot de son pays), cette propreté matérielle, cette netteté morale, cette clarté vivifiante, qui donne foi dans l'avenir, et aussi cette endurance qui fait accepter tous les devoirs, cette volonté courageuse qui triomphe de tous les obstacles. Combien de fois conseilla-t-elle à son mari de détruire une planche dont il était mal satisfait, et sur laquelle on comptait cependant pour subsister jusqu'à la quinzaine suivante. Mérite d'autant plus touchant qu'elle avait charge d'âmes. Un fils lui est né, joie suprême, mais aussi préoccupation de toutes les heures.



JEAN-PAUL LAURENS
Eau-forte originale.

Cette naissance la rivait, en quelque sorte, à la singulière maison du père Delestre; pourtant, il la fallut quitter. Sur les instances de Charles Blanc, qui trouvait excessif le voyage de la barrière Saint-Jacques, on se décide à venir habiter, dans une autre niche d'artistes, ce petit appartement auquel on état demeuré fidèle depuis quarante-trois ans. Curieuse maison

elle aussi, jadis résidence de Turenne, puis, de nos jours, peuplée par le peintre Ehrmann, le paysagiste E. Baudouin, Jean Benner, le dessinateur Kauffmann, le pianiste Risler, et au sommet de laquelle François Flameng devait peindre ses premiers tableaux.

Le cadre s'était élargi. La vie y prit tout de suite une allure plus bourgeoise. Grâce à une inlassable application au travail, secondée par des prodiges d'intelligent ménage, on put commencer à « recevoir ». Les amis étaient peu nombreux, mais choisis et affamés. Ces jours-là, la table était plantureusement servie, et les mets de choix soigneusement arrosés. Les admirables progrès de la médecine n'avaient pas encore eu raison des estomacs parisiens[1]. Ah ! l'heureux temps, où l'estomac, comme le Gusman du *Pied de mouton*, ne connaissait pas d'obstacle. Ah ! le temps glorieux aussi, dont les souvenirs imprégnent ces vieux murs. Car c'est dans cet atelier, à ce pupitre qui, depuis un demi-siècle, n'a pas changé de place, sous la blanche clarté, tamisée par le châssis, que tant de belles planches ont vu le jour. C'est de là que sont parties ces œuvres maîtresses qui devaient forcer l'admiration des juges les plus rebelles, de ceux-là mêmes qui avaient tant de raisons et de si persuasives pour ne pas aimer cet artiste trop indépendant, que ses imprudentes visites au *Doigt* et ses généreux propos rendaient au moins suspect. C'est là qu'on vint un jour, au nom du tyran périodiquement conspué, annoncer à Flameng qu'il était porté pour la décoration.

On était au lendemain du refus éclatant, que, sur le conseil de Castagnary, Courbet avait fait de la Légion d'honneur. Le gouvernement impérial ne voulait pas — et il avait grandement raison — s'exposer à un second affront du même genre. Donc l'excellent et avisé Toulmouche

1. Je ne puis résister au plaisir de consigner ici une anecdote amusante. Un jour qu'on avait ainsi mis les petits plats dans les grands, on apporta solennellement de la cuisine une volaille idéale, grasse à point, rebondie et dorée. Un fumet exquis parfuma subitement la salle à manger, et l'apparition fut saluée d'un « ah ! » général, admiratif et reconnaissant. Seul Jean Gigoux, qui eut toujours la plaisanterie un peu lourde, crut spirituel de placer une de ces observations saugrenues dont il possédait le secret.

— Il faut que je vous apprenne une chose, chère madame Flameng, fit-il d'un petit ton narquois. Il y a des gens qui, dans ces choses-là, mettent des truffes.

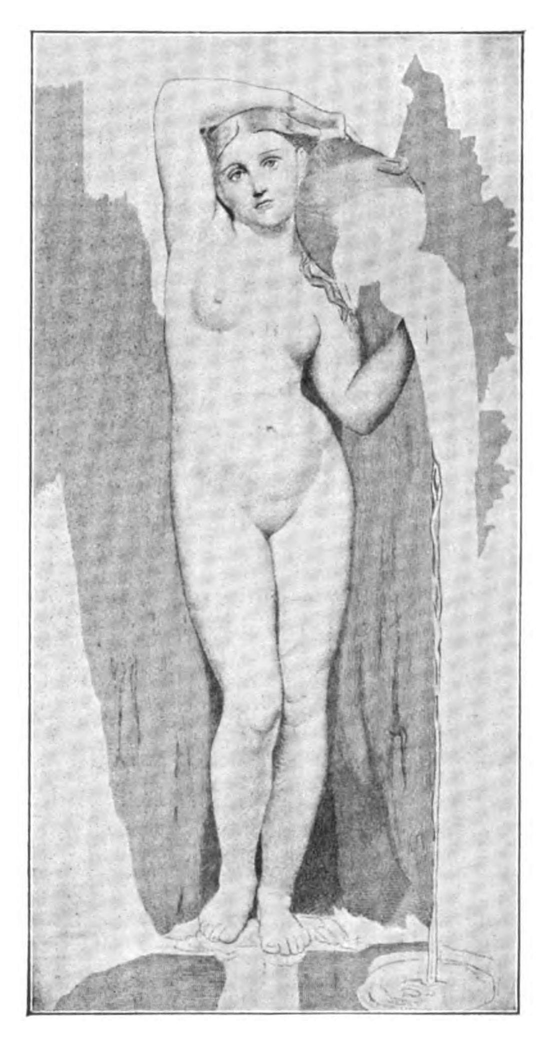
— Mais il y en a, M. Gigoux ! s'écria la ménagère rougissante et presque suffoquée.

Charles Blanc, avec sa bonhomie mordante, sauva la situation :

— Ne voyez-vous pas, chère madame, que Gigoux veut nous donner le change sur ses mœurs, en nous faisant croire qu'il ne sait pas discerner le parfum des truffes ; alors qu'avec un nez comme le sien, on les découvre ordinairement à deux mètres sous terre.



avait été chargé de sonder le terrain. Flameng, un peu déconcerté, demanda à consulter ses amis. Ceux-ci furent d'avis qu'il fallait accepter. Et voilà comment, quelques mois plus tard, le traducteur de *la Source* pouvait faire son service sur nos remparts assiégés, avec l'étoile des braves sur sa capote de garde national.



La Source, d'après Ingres
(Premier état de la planche).

Flameng avait alors trente-neuf ans ! Peut-être nos jeunes arrivistes trouveront-ils que c'était bien tard pour être décoré. Que les temps sont changés ! On trouva qu'il était jeune. On l'écrivit. L'ambition, il est vrai, était alors moins précoce. Trente-neuf ans ! c'est l'âge auquel Barye, protégé du duc d'Orléans, et Troyon, qui ne fut jamais méconnu, avaient obtenu le ruban rouge. Songez qu'Ingres ne fut décoré qu'à quarante-trois ans, Gavarni à quarante-huit, Rude à quarante-neuf, Bracquemond à cinquante et un ans, Edmond Hédouin à cinquante-deux ans, Charles Jacque et J.-F. Millet à cinquante-quatre ans, Harpignies à cinquante-cinq et Corot à soixante !

Morale de ceci : en 1870, à trente-neuf ans, on était encore jeune ! Intrépides arrivistes, méditez ces chiffres; vous dont un de vos confrères a pu dire : « Les débutants de nos jours lisent peu, n'apprennent guère, par contre ils sont affolés d'honneurs. Il leur faut une médaille, deux médailles, tout de suite,

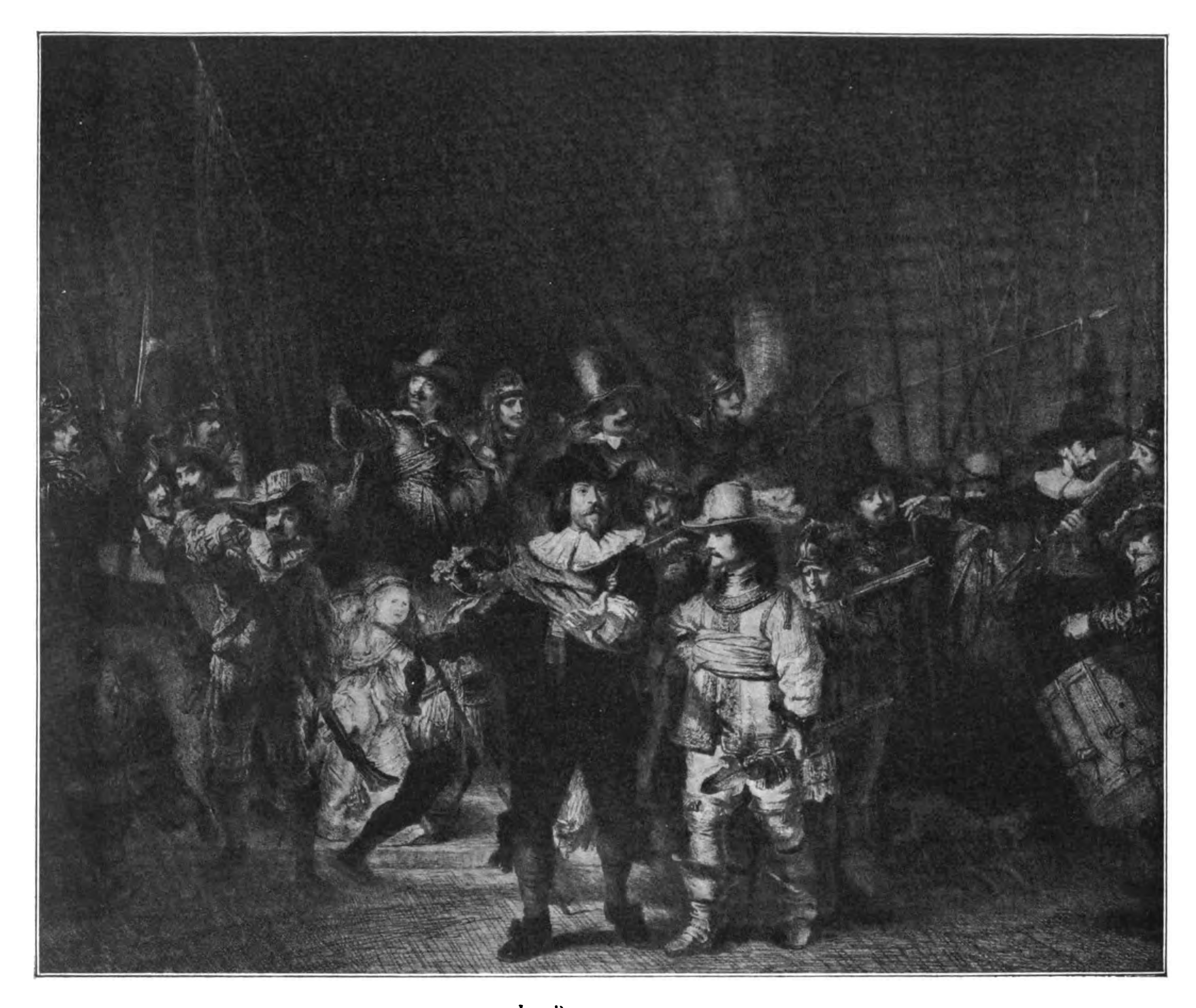
et la croix. Et ils ne sont pas encore satisfaits. Par là-dessus, ils sont intéressés, avides d'argent, avec de grands besoins: toutes choses que jadis on méprisait ».

Autre sujet d'étonnement, il fut décoré sans l'avoir sollicité, sans que des relations précieuses lui eussent donné le coup d'épaule nécessaire. Ses relations ! elles étaient de couleur à le desservir. Il est vrai qu'une fois ses amis au pouvoir — juste retour des choses d'ici-bas ! — on le laissa vingt-cinq ans attendre la rosette. Mais qu'importe? La grande affaire dans le monde des arts et des lettres, ce n'est pas de devenir quelque chose, c'est de pouvoir être quelqu'un.

IX

Je passe sous silence le Siège et la Commune, leurs angoisses, leurs douleurs. Qui s'en souvient aujourd'hui? Qui se souvient aussi de ce prodigieux élan de vitalité dont la France fit preuve après les effroyables désastres de « l'année terrible » ? Il semblait que notre pays renaissait de ses cendres — nouveau phénix — plus vigoureux, plus ardent, plus jeune que jamais ! Que d'enthousiasme, que d'illusions aussi ! Pour ma part, alors réfugié en Hollande, je n'oublierai jamais quelle stupéfaction éprouva cette généreuse petite nation, quand elle vit débarquer, sur les rives de l'Amstel et dans le voisinage du Binnenhof, Léon Bonnat, Léon Glaize et le bon papa Colin, solennellement délégués par le gouvernement français pour copier *la Leçon d'anatomie*, *les Syndics* et *le Banquet*, de Van der Helst. Eh quoi ! ce peuple qu'on avait vu terrassé, qu'on croyait écrasé, ruiné, anéanti, conservait, dans la fierté de sa défaite, assez de sérénité d'esprit pour s'occuper d'art !

Bonnat, Glaize et Colin avaient à peine quitté la Néerlande, que Flameng y arriva, non pas chargé d'une mission officielle, mais simplement de commandes qu'il s'était données. Comme ses confrères parisiens, il avait amplement profité de la fiévreuse activité qui suivit la guerre. Les grands éditeurs anglais, français, américains, et les collectionneurs fameux Suermonst, Double, Wilson, etc., avaient fait pleuvoir sur les graveurs une manne autrement réconfortante que la « munificence » de Galichon. Flameng avait eu sa large part de cette moisson dorée, qui, à nos yeux,



La Ronde de nuit

Gravure de M. Léopold Flameng, d'après Rembrandt.

n'était pas un but, mais un moyen de travailler pour la postérité en travaillant pour lui-même.

Maître enfin de soi, une sorte d'atavisme, joint à l'éblouissement qu'en ses jeunes années il avait éprouvé dans la contemplation des vieux maîtres hollandais et flamands, le ramenait vers son pays d'origine. « Les grands génies, a dit Pascal, ont leur empire, leur éclat, leur grandeur, leurs victoires. » C'est à Rubens qu'il avait dû son premier succès avec *le Triomphe de Silène*. Les loisirs que lui avait procurés son prix de trois cents francs, il les avait employés à graver, pour son compte, *la Sainte Trinité* du maître (choix détestable, du reste). Plus tard, parvenant à transfuser, si l'on peut dire ainsi, dans le *demi-deuil* de la gravure, la rutilance de cette palette féerique qui semblait défier le blanc et le noir, il avait transcrit avec passion le fameux *Portement de Croix*, les portraits de Rubens et de sa femme, et cette *Abondance* de la galerie Lacaze, commande de la Chalcographie, qui faisait dire à Castagnary : « Ce n'est pas seulement le dessin, c'est la couleur de Rubens. Aucun maître n'a été plus fidèlement traduit ! »

Cette passion pour le grand peintre d'Anvers n'avait, toutefois, rien d'exclusif. Elle s'étendait à tous les maîtres du Nord. Avec le même soin respectueux et la même tendresse, il avait interprété le *Concert de famille* de Jan Steen, le *Peseur d'or* de Metzu, la *Rivière* d'Hobbema et, surtout, il s'était laissé gagner par la magie superbe de Rembrandt. Chaque fois que l'occasion s'était présentée de se mesurer avec l'hôte mystérieux de la *Joddenbreestraat*, il l'avait saisie avec ardeur. *Le Rabbin, le Repos en Égypte* de la galerie Suermondt, le portrait étourdissant du vieux Rembrandt de la collection Double ; le *Jésus bénissant les enfants*, *la Lettre*, la *Saskia* du musée de Cassel, les portraits de Martin Dey et de sa femme de l'ancienne galerie Van Loon, la *Danaé* du musée de l'Ermitage, le portrait dit : *la Femme d'Utrecht*, avaient été traduits avec une piété intense et des ressources chaque fois nouvelles, pour exprimer un génie qui ne se répète jamais.

Enfin était apparue cette prestigieuse reproduction de la *Pièce aux cent florins*, qui, suivant un mot heureux, « portait la similitude jusqu'à l'identité », et dont Charles Blanc devait dire : « C'est avec une sorte de génie que Flameng a gravé cette pièce, devenue maintenant impérissable, grâce à lui[1] ».

1. L'apparition de cette surprenante gravure provoqua une admiration universelle. Une seule



Donc, en mai 1873, notre graveur débarqua en Hollande avec la volonté d'accomplir ce que, trois ans plus tard, Louis Gonse devait appeler « le cycle rembranesque, auquel Flameng a attaché son nom ». Dans un isolement propice, partageant ses heures entre le *Trippenhuis*, le *Mauritshuis* (modestes écrins pour de tels joyaux) et la petite maison de l'*Oranje plein*, où l'amitié lui offrait un asile discret et recueilli, des mois s'écoulèrent qui devaient compter parmi les plus heureux de cette carrière si pleine. Peut-être même n'eût-il jamais connu de joies plus pénétrantes, plus profondes, si quelques années plus tard il n'avait eu ce rare bonheur — jouissance unique pour un père — de graver les tableaux de son fils : *le Repos en Égypte*, *Grolier chez l'imprimeur Alde*, *le Retour du baptême*, *Camille Desmoulins*.

C'est au Salon de 1874 que parut la première grande planche rembranesque. Le succès en fut considérable. « Flameng a pu rivaliser avec Rembrandt, écrivait Castagnary. Hier, il faisait revivre *la Pièce aux cent florins*. Aujourd'hui, il traduit *la Ronde de nuit*. Toutes les difficultés sont abordées et résolues dans ce chef-d'œuvre, où la fidélité de l'expression balance la science du métier. » Deux ans plus tard, *la Leçon d'anatomie* et *les Syndics des drapiers* étaient exposés à leur tour. L'accueil qu'on leur fit ne fut pas moins enthousiaste. Ces trois œuvres placèrent même notre graveur si haut dans l'estime de certains critiques, que, par la suite, on lui reprocha, comme une sorte de déchéance, de consentir à graver des tableaux de genre, et d'interpréter des artistes contemporains.

« Les graveurs, en général, sont trop bons, écrivait Edmond About. Ils distribuent à tort et à travers le sacrement dont ils disposent. Lorsque je vois Léopold Flameng descendre de la haute position qu'il occupe, pour copier *les Accordailles* de M. Mosler, je crois assister à la confirmation d'une école primaire par un cardinal-archevêque de Tours ou de Bordeaux. »

voix s'éleva pour protester, celle de M. Dutuit, mais la protestation était originale et avait son prix. Flameng avait remis à Charles Blanc trois épreuves de sa planche. Celui-ci en fit maquiller une, de façon à lui donner l'air ancien; et lorsque l'éminent collectionneur de Rouen vint réclamer son estampe, qu'il avait prêtée comme modèle, ce fut cette épreuve maquillée que Charles Blanc lui rendit, sans qu'il s'aperçût de la supercherie. Quand, un instant plus tard, elle lui fut révélée, il se répandit en invectives contre le graveur décontenancé, qui assistait à la scène, le traitant de faussaire, de voleur, de misérable contrefacteur, et, ne se doutant pas alors que, douze ans plus tard, il se ferait à son tour le contrefacteur de Rembrandt, non pas avec la complicité d'un aquafortiste de premier mérite, mais avec celle de l'héliographe Charreyre.

Flameng ne prêta pas l'oreille à ces conseils assurément fort honorables pour lui, mais trop exclusifs, et il faut nous en féliciter, car nous eussions été privés, s'il les eût suivis, de ses belles transcriptions de sir John Collier, de Frédéric Leigthon, de Jules Breton, de Baudry, du beau portrait de Pasteur d'après Edelfeld, et aussi de *la Mort de sainte Geneviève*, d'après Jean-Paul Laurens, qui lui valut, en 1886, la médaille d'honneur.



La duchesse de Westminster.
Gravure originale.

Enfin, en 1894, il obtenait de l'État la commande de *la Vierge au donateur*, de Van Eyck, qui demeurera son chef-d'œuvre et qui allait lui ouvrir les portes de l'Institut. Depuis lors, deux œuvres capitales et bien différentes, *l'Adoration des bergers* d'après le Van der Goes de Florence (1900), et la *Consolatrix afflictorum* d'après Dagnan-Bouveret, en attestant que son talent si précoce et demeuré si jeune après soixante ans de luttes, n'a rien perdu de son incomparable flexibilité, ont démontré combien était imprudente cette parole de Bagehot : « Les académies sont le conservatoire des idées de la génération précédente ».

. . . .

Quand, à la séance du 7 janvier 1899, Flameng fut appelé à lire, à ses nouveaux collègues de l'Institut, l'éloge traditionnel de son prédécesseur, il rappela que Blanchard, entraîné par une noble affection à laquelle il

allait devoir le bonheur de sa vie, avait renoncé à concourir pour le prix de Rome au moment où il était presque certain d'obtenir cette magique récompense, qui exerce, sur la destinée des lauréats, une influence si haute et si précieuse. « Comme beaucoup d'entre vous, dit-il, il aurait eu *son* peintre, *son* sculpteur, *son* architecte. Il aurait bâti autour de son activité ce rempart inébranlable, fait de généreuse et glorieuse solidarité, qu'apprécient surtout ceux qui, comme moi, ont dû, ignorés et solitaires, pousser dans un champ âpre et désert leurs premiers et douloureux sillons. »

Son passé, que nous venons de voir si rude en ses débuts, si longtemps douloureux et cruel, était ainsi vaguement rappelé, sans rancune contre le sort et sans amertume. Il était bon qu'il en évoquât, en ce moment solennel, le poignant souvenir. Car le spectacle de la victoire finale, remportée après tant d'épreuves et de si rudes assauts, fournit non seulement un exemple, mais un réconfort à ceux qui, rebutés par les difficultés des débuts, seraient enclins à se laisser aller à la désespérance.

HENRY HAVARD





L'ESTAMPE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

MAURICE NEUMONT

PEINTRE ET LITHOGRAPHE



Parisien. «Né au pied de Notre-Dame», 1868. Peintre. Élève des tableaux du Louvre et des conseils de Gérôme. Sensible au charme, au flou. Un délicat. Son sujet : la femme. Son moyen : la lithographie. Essaie une dizaine d'*études*, portraits du mime *Séverin*, etc. Est mécontent : c'est gris, ou noir, ou dur ; le crayon ne *caresse* pas. Prend conseil de Bracquemond. Se fait un procédé de hachures verticales ; de près, chaotique : une petite pluie, a dit Bénédite. De loin, du modelé, de la vigueur et de l'enveloppe à la fois. Ainsi : *Éventail pour la représentation du monument Gavarni*, *Crépuscule*, *Frileuse*, *l'Araignée, le Sphinx*, études de nu, *Phryné*, grande et belle lithographie, *un Soir*, grande tête en trois tons.

Et les deux pièces ici données par la *Revue :* une *Parisienne*, montrant le flou du procédé, et une *Étude*, la vigueur du modelé.

HENRI BERALDI



LE XVIII[e] SIÈCLE A VERSAILLES

(SECOND ARTICLE[1])



DEVANT chacun de ces cadres, on écrirait un volume, tant il y a de personnalité, d'intime physionomie, sous leur magnificence gourmée et leurs apparences monotones ! Inconnu, Nattier ? Non certes ! méconnu plutôt... Dans cette cour glaciale, un détail glisse un rayon de vie : et la présence de tous ces cahiers, de tous ces instruments de musique, basses, violons et clavecins, caractérise à souhait les pieuses filles du roi, — des artistes — « s'arrêtant dans les passages officiels » dès qu'elles aperçurent le petit Mozart et sa sœur Nanerl, « s'en approchant pour les caresser et s'en faire embrasser mille et mille fois... »

1. Voir la *Revue* du 10 novembre 1903, t. XIV, p. 399.

Ainsi parle à Versailles, le 1er février 1764, Mozart père, « l'honnête Allemand » qui compare les femmes de France à des « poupées de Nuremberg » : Nattier ne saurait le démentir, car le portraitiste a copié loyalement le fard de Mesdames ; on fardait alors les joues d'une morte... Le maquillage était une seconde nature ; et la poudre et les mouches, le décolletage audacieux, les tours de cou satinés sur les gorges blanches, les tailles raides, les paniers à coudes, la hauteur provocante des talons rouges, attestent que le caprice des favorites faisait loi, même à la dévotion des filles de la reine. La douce Allemande, la Dauphine *Marie-Josèphe de Saxe*, a mis du rouge pour son portrait, daté de 1751, dans le décor d'un parc. Les enfants royaux n'échappent pas à la tyrannie de la mode : témoin la petite fille de Louis XV, *Marie-Isabelle*, fille de don Philippe et de Madame Infante (1749), et son cousin germain, le petit *Duc de Bourgogne*, fils aîné du Dauphin, dans sa robe de fille, à paniers (1754). Nattier, poète, était véridique.

Pour se convaincre de sa poésie, il faut comparer ses portraits de cour avec ceux de Belle, qui peignit, avant lui, l'enfance de Mesdames, et, plus tard, avec ceux d'Hubert Drouais, qui n'a point flatté *Madame Sophie* en 1763, ni les autres filles de Louis XV, quand elles furent devenues les « vieilles filles dodues et massives, ressemblant en laid à leur père », qu'Horace Walpole a caricaturées sans pitié — moins indulgent que l'affable Mme Campan, leur lectrice. Nattier fixa la fleur de leur printemps : il eut beau jeu.

Avec Tocqué, son gendre, plus d'afféterie ni d'allégorie, mais une fermeté somptueuse et spirituelle tout ensemble, qui se surpasse dans les portraits d'hommes : son portrait en pied de la première Dauphine, *Marie-Thérèse, infante d'Espagne* (princesse timide qui hésitait à se farder), trahit la commande officielle ; il est décoratif, selon la recette du temps, mais froid. Il est daté de 1748 : c'est donc un portrait posthume ; et ce n'est pas là qu'il faut chercher le maître. Car Tocqué n'est pas seulement un peintre habile, expert au chatoiement des étoffes ; c'est un bel artiste, observateur des âmes, qui transparaissent sur les visages. Louis Tocqué n'est pas encore à son rang dans l'histoire de l'art, dans le livre d'or de l'art français. On pourrait dire de lui ce que Paul Mantz a dit de Largillière : « Grand homme et trop oublié... ». Lui aussi, ce peintre excellent de la chair et

cet amateur d'âmes, il est essentiellement portraitiste : il n'a laissé que des portraits. C'est donc un artiste français, dans toute la force du mot. Le déchet de sa renommée s'explique mal, car, malgré ses voyages, il expose, à partir de 1737, pendant plus de vingt ans, et les salonniers d'alors — car il y avait déjà de tels personnages — n'ont jamais organisé la conspiration du silence autour de son nom. Versailles le venge à souhait des visiteurs trop insouciants du Louvre : et, dans une atmosphère contemporaine de ses modèles et de son talent, Tocqué nous parle mieux de l'homme de lettres, de l'homme de guerre et des fonctionnaires, aussi fastueux qu'éclairés, qui posèrent devant lui. L'homme de lettres de 1750, c'est Gresset, ce délicieux *Jean-Baptiste-Louis Gresset*, le poète léger de *Vert-Vert* et l'auteur inoffensif du *Méchant*, l'ami des jésuites et des futilités, tout comme Mesdames, et qui définissait, dit-on, leur fidèle Nattier, « l'élève des Grâces et le peintre de la Beauté ». Nattier fit un portrait de Gresset, qui se trouve au musée d'Amiens : il serait piquant de comparer les portraits du beau-père et du gendre. Celui de Tocqué nous livre un Gresset gardant, malgré la quarantaine sonnée, la désinvolture d'un jeune homme, avec son habit violet, blanchi de poudre, son gilet broché, son catogan mondain, son air agile et ses grands yeux fins. Avant sa conversion, comme son héros emplumé,

Il était beau, brillant, leste et volage,
Aimable et franc, comme on l'est au bel âge,
Né tendre et vif...

Il le paraît, du moins. L'homme de guerre, c'est le *Marquis de Matignon, brigadier des armées du roi*, tête majestueuse et rude en sa loyauté. Les protecteurs des arts, ce sont deux noms importants dans notre histoire administrative, *Lenormant de Tournehem* et *Abel-François Poisson, marquis de Marigny*, qui se suivirent à la direction générale des Bâtiments du roi : tous deux créatures de Mme de Pompadour, le premier son parent, le second son propre frère cadet. M. de Tournehem, en 1750, est un beau vieillard de soixante-six ans ; la tête fière est superbe ; c'est un royal morceau de peinture. C'est M. de Tournehem qui rendit publique la collection de Louis XV au Luxembourg et qui écrivait, en 1748, à Charles Coypel : « Ce n'est pas le grand nombre, mais le choix des

tableaux qui rend les expositions brillantes ». Quelle bonne épigraphe pour nos Salons ! Son successeur, le nouveau marquis, n'a pas trente ans



NATTIER. — LOUIS, DUC DE BOURGOGNE.

en 1755 ; son attitude est celle du vaniteux parvenu qui singe le roi ; sa main s'appuie sur un plan de l'École militaire de Gabriel ; le large cordon de l'ordre du Saint-Esprit azure sa poitrine : la pose est visible, mais l'œil est intelligent ; c'est ce Marigny qui s'intéresse à l'*École Royale des élèves*

protégés et qui leur prêche le goût de la nature et du vrai. Ses vœux, conformes à ceux des philosophes, s'écartaient du style auquel sa sœur, involontairement, a donné son nom... Œuvres d'art supérieur, ces deux portraits de Tocqué sont deux pages d'histoire.

Auprès de Tocqué, Natoire pâlit un peu, bien que cet académicien, moins épris de la vie, soit de meilleur conseil dans ses portraits même officiels que dans les inventions de son choix. Malgré le cérémonial du temps, qui dispose invariablement, derrière les modèles princiers, les colonnes emphatiques et la boursouflure molle des draperies, un bon portraitiste français n'est jamais sourd aux accents de la vérité. Si le décor est factice, le personnage reste vrai. C'est le cas de Natoire avec ses deux grands portraits du Dauphin, fils de Louis XV, en 1747, l'année de son second mariage, et de la Dauphine Marie-Josèphe de Saxe, la même année sans doute ; Nattier, Natoire, Nivelon, en 1764, La Tour, au Louvre, nous ont dépeint les traits de cette princesse qui fut la consolatrice de la reine languissante et l'amie dévouée de ses filles. Quant à Natoire, élève de Le Moine et maître de Vien, ne marque-t-il pas le trait d'union sans éclat entre un goût qui se meurt et le style nouveau qui va naître?

Un artiste moins connu, qui signe Alexandre Roslin, Suédois, a séjourné toujours en France, n'a pas vu Rome et n'a guère produit que des portraits. Ce peintre ignoré mériterait une étude spéciale. Il fut admis à l'Académie Royale le 24 novembre 1753. Avant cette date et la grave maladie du prince, il avait curieusement représenté *le Dauphin Louis de France* à mi-corps, en colonel de dragons, avec l'habit gros vert, les buffleteries blanches croisées sur la poitrine, le sabre et la peau de panthère sur le casque : un ciel gris sert de fond. Plus pacifiques, ses portraits du *Marquis de Marigny* (1761), en habit rouge et plus épais que le marquis vu par Tocqué, de *Choiseul-Praslin*, de *Linné*, de l'*Abbé Terray* dans sa bibliothèque, de *Cochin*, l'artiste écrivain, de *Boucher*, le peintre viveur.

Les portraits d'artistes sont toujours les bienvenus. Plus attachantes encore, les familles d'artistes ! En voici quelques-unes qui marquent une date, une évolution. Précieux pour l'histoire de l'âme française et de l'art français, ce sentiment familial prodigué par les meilleurs de nos peintres est remarquable en cet âge calomnié sur les apparences : à la cour, à la ville, ils nous font pressentir un XVIIIe siècle inconnu, plus réel que les grâces de



Tocqué. — Marie-Thérèse, infante d'Espagne, dauphine de France.

l'autre, et précurseur de la très prochaine époque Louis XVI où la famille royale prêchera d'exemple avant les heures sombres... Versailles ménageait à nos yeux une vue sur l'intimité de ses peintres. Sans rappeler le Largillière, médiocre, ni l'atelier de Boucher qui est au Louvre, — c'est, en 1737, un charmant peintre inconnu de nos musées, Jacques Lajoue, qui s'est représenté causant, dans le poétique décor d'un vieux parc à la française, avec sa femme et sa fillette, au crépuscule; les gris bleus et les rouges pâlis alternent avec la majesté des feuillages et le marbre décoratif d'une riche fontaine : de cette familière évocation du grand siècle émane encore un parfum de Watteau...

Moins poète ici que Jacques Lajoue, Jean-Marc Nattier, paternel et digne, en train de peindre, s'est entouré des siens : il appuie le bras sur le dossier d'un fauteuil, il écoute ; la jeune femme est au clavecin, pour faire chanter les enfants, dont une exquise fillette engoncée dans sa robe grenat et coiffée d'un serre-tête à plumes. Une draperie noble équilibre la composition, car, dans tous les portraits du temps, le souci du décor persiste auprès de l'expression sans mensonge. Hydropique et las dans sa vieillesse, le peintre a écrit sur le bois du clavecin : *Commencé en 1730 et fini en 1762*, à seule fin de pouvoir décemment exposer l'ouvrage au Salon de 1763... Mais la date réelle est 1730; et tout le prouve. Diderot, qui s'y trompe et qui poursuit Nattier de ses anathèmes, condamne le « faible » envoi d'un vieillard...

Un des rejetons nombreux de la dynastie des Van Loo, Louis-Michel, nous introduit dans l'intérieur de deux familles, l'une royale, et l'autre bourgeoise, également vraies. La première est la *Famille de Philippe V*, datée de 1745 : c'est l'esquisse du célèbre tableau de Madrid; l'année précédente, Michel avait remplacé Ranc comme premier peintre du roi d'Espagne. Spirituellement agencée et lestement peinte, la composition, très décorative, groupe onze personnages : au centre est le roi débonnaire, ce petit-fils de Louis XIV que le duc de Saint-Simon n'a pas ménagé; sa seconde femme, l'impérieuse Élisabeth Farnèse, est assise à ses côtés; autour d'eux, debout, leurs enfants; svelte et guêtré, le Dauphin de France se reconnaît auprès de la Dauphine. L'ensemble est d'un coloriste. Moins pompeuse et mieux occupée, l'autre famille est celle de Carle Van Loo premier peintre de Louis XV et grand homme de son vivant, l'oncle de

Louis-Michel qui l'a saisi familièrement dans sa robe de chambre et dessi-



Louis-Michel Van Loo. — La Famille de Carle Van Loo.

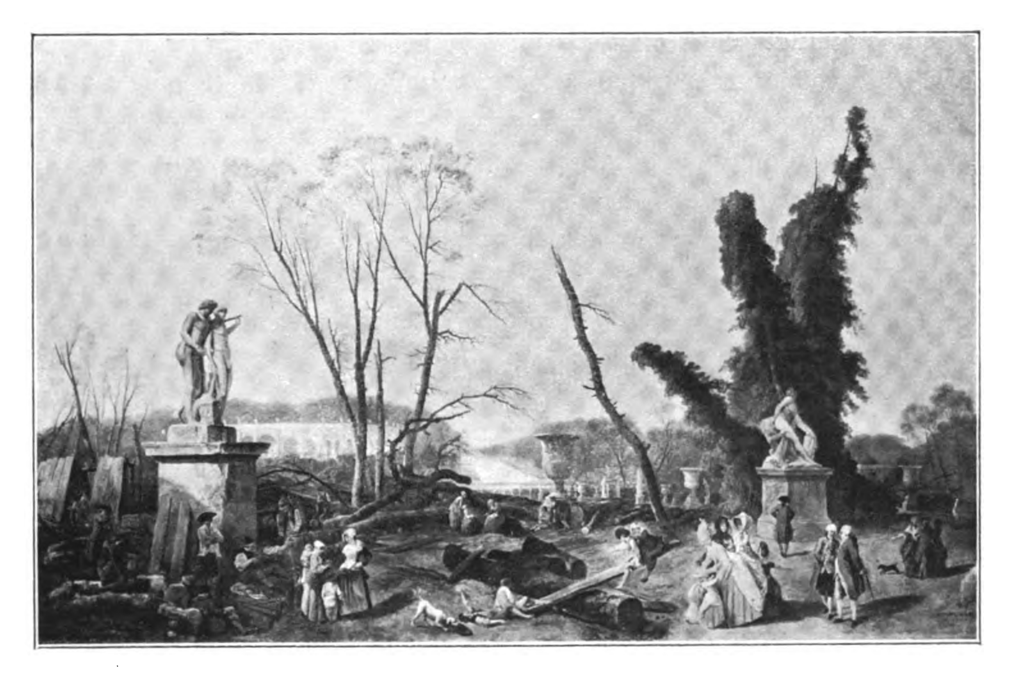
nant aux deux crayons les traits de sa fille; les jeunes frères et Mme Van

Loo suivent les progrès de la ressemblance... Le geste et le groupe sont frappants; la couleur est vivante et chaude. Le sentiment de l'ouvrage est d'accord, cette fois, avec Diderot écrivant de ce portrait : « Michel Van Loo est vraiment un artiste; il entend la grande machine; témoin quelques tableaux de famille... Convenons toutefois qu'il ne sait pas rendre la finesse de la peau des femmes... Je l'aime parce qu'il est simple et honnête, parce que c'est la douceur et la bienfaisance personnifiées. Personne n'a plus que lui la physionomie de son âme. » Cette bonté se retrouve, avec plus de malice, sur les traits isolés de Carle Van Loo que son neveu Michel représentera la palette au pouce et le béret sur la tête, sept ans plus tard, en 1764.

Que si l'on voulait étudier la renaissance des mœurs vers la triste fin du règne de Louis XV, il faudrait s'arrêter longtemps devant les quatre petits cadres qu'un peintre assez obscur, Olivier, consacre, en 1766, à la famille princière des Conti. Je dis les quatre, bien que Versailles n'en possède que trois; le quatrième est au Louvre : c'est le *Thé à l'anglaise*, dans le salon des quatre glaces au Temple, avec toute la cour de ce prince du sang; Mozart enfant touche du clavecin, Jéliote chante. Voici le *Souper au Temple,* aux chandelles, dans un beau décor de boiseries; puis la *Chasse, au château de l'Isle-Adam,* avec le cerf pris dans un fossé, sous les yeux d'une foule guillerette; enfin, la *Fête* donnée par le prince de Conti au prince héréditaire de Brunswick-Lunebourg, à l'Isle-Adam : le repas est servi sous une tente, et des plaisirs champêtres animent le grand parc aristocratique. La fête galante de la Régence devient une idylle sentimentale. On causera bientôt de *Werther...*

Et, neuf ans plus tard, en 1775, c'est un Versailles dévasté par l'ouragan que l'art met sous nos yeux; Hubert Robert, l'habile décorateur, a peint cette élégie en deux chants : 1° *l'Entrée du tapis vert;* 2° *les Bains d'Apollon.* De part et d'autre, on coupe les arbres; la grande scie débite ces colosses déchus; des ifs penchent, déracinés. Le ciel est froid, nuageux, et comme lavé d'aquarelle. De lourdes redingotes protègent les nobles promeneurs, tandis que des gamins débraillés d'opéra-comique jouent à la bascule avec une désinvolture de conte galant. Ici, près du tapis vert, se dresse le *Milon de Crotone*, de Puget; et la Colonnade pâlit entre les branches. Là, s'étend la ligne basse du Château. Document double et

précieux, aussi suggestif que les deux Martin de la Régence ! Oudry, sous Louis XV, peignait des chasses; Hubert Robert peint des ruines : nous sommes sous Louis XVI. Mais ces ruines végétales se relèveront et le peintre, ami de Delille, aide à la réfection du vieux parc. Il dessine des plans, selon la tradition de Le Nôtre ; et l'ancien régime est respecté dans l'art des jardins. Un autre familier d'Hubert Robert, Pierre-Antoine de



HUBERT ROBERT. — L'ENTRÉE DU TAPIS VERT EN 1775.

Machy, retrace, du haut du Pont-Neuf, un *Paris* paisible encore, en 1783.

Mais retournons à la cour. Elle a beaucoup changé. L'art aussi. Les sentiments loyaux, voire timorés, qui, sous le règne précédent, se réfugiaient dans les appartements du Dauphin, fils de Louis XV, occupent le trône avec le nouveau roi, qui ne ressemble guère à son aïeul. Mesdames ses tantes, il est vrai, voient d'un mauvais œil une jeune reine étourdie qui veut jouer à la bergère ; l'Autrichienne, d'abord négligée par Louis XVI, est espionnée par le comte de Provence et courtisée par le comte d'Artois, desquels Hubert Drouais, dit Drouais fils, nous a laissé de bien sots portraits : s'il ne restait d'autres témoins à confronter que les frères du roi

peints par Drouais, il nous faudrait aussitôt crier à la décadence... Mais, au contraire, si le vieux monde chancelle, l'art et le sentiment se relèvent. La Régence avait taquiné la majesté; le règne de Louis XV avait déifié la grâce : l'âme nouvelle invoquera la sensibilité; tour à tour noble et galant, l'art français devient affectueux. Le sentiment du foyer pénètre à la cour : une famille royale existe enfin, et la reine-bergère apparaît une mère admirable.

Encore un signe des temps : c'est une femme qui sera l'historiographe de ces douces métamorphoses et qui reflète sur la toile ce nouvel état de notre âme; c'est une élève de Greuze et de Diderot, des braves gens qui rêvaient, comme le Dauphin, de moraliser la cour et la peinture : Élisabeth-Louise Vigée, dame Le Brun. Cette honnête femme sémillante a les dons du peintre; et son art n'est pas une pédante leçon. C'est elle qui peint la jeune reine au fier profil, d'abord seule, une rose à la main (est-ce le portrait de 1779 ?); le costume, d'engoncé, s'est fait romanesque, et le toquet à plumes se pose cavalièrement sur la haute coiffure : l'héroïne de Trianon se détache en gris-bleu sur un fond nocturne. En 1784, voici les *Enfants de France*, le petit Dauphin Louis-Joseph, qui mourra dans sa neuvième année, un mois après l'ouverture des États-Généraux, et sa sœur aînée, Madame Royale, vêtue d'une robe rayée jaune et azur; idylle naïve et roman puéril de deux petits dénicheurs, parmi les oiselets et les fleurettes... Les yeux agrandis disent l'influence de Greuze et le voisinage de la peinture anglaise. Et Gessner ou Florian portraitistes n'auraient pas fait autrement ! Trois ans plus tard, *Marie-Antoinette et ses enfants* s'étreignent auprès du berceau d'un nouveau-né : ce bébé de deux ans, c'est le futur Louis XVII, hélas ! Et le petit Dauphin non poudré, qui porte un pantalon déjà romantique, montre le jeune frère d'un geste un peu théâtral de drame bourgeois : Nattier n'aurait approuvé, dans ce tableau de famille, que la belle matière de la robe incarnat. Car le sentiment lui-même a son écueil.

Même ambition de toucher les yeux dans l'air penché d'*Adélaïde de Bourbon-Penthièvre, duchesse d'Orléans*, la vertueuse, gracieuse et malheureuse mère de Louis-Philippe; ce portrait n'est qu'une copie. Mais un original, délicat entre tous, c'est le portrait de *Grétry*, datant, sinon daté, de l'année capitale de *Richard Cœur de Lion*, c'est-à-dire de 1785 : l'œil clair, le demi-sourire, la bouche entr'ouverte, respirent la pensée; c'est une





Élisabeth Vigée-Le Brun. — Le Dauphin et Madame Royale.

âme qui survit et nous parle : on croit l'entendre; on s'arrête pour écouter ce compositeur délicieusement suranné d'une époque sensible, qui rédigea trois volumes d'*Essais sur la Musique*, afin de parler de soi, car le bon Grétry ne fut « modeste » que dans son prénom... Sa physionomie suffisante, un peu niaise, mais si tendre, ne dément pas les *Essais*. Un temps revit, avec une âme, en l'atmosphère qui baigne harmonieusement sa perruque poudrée. Tout autre est le *Chevalier Gluck*, aux yeux de flamme, malgré l'insuffisance de la copie d'après la toile célèbre de Joseph Duplessis, peintre du roi, gravée par Miger; or, selon la fine remarque de Mlle de Lespinasse, on peut chérir le talent de Grétry, mais il faut admirer le génie de Gluck. Ce qui s'impose non moins, c'est la supériorité du portrait de Grétry sur la haute figure de Marie-Antoinette avec ses enfants, cette toile cachée, roulée pendant la Révolution dans un coin de Versailles, et que les émigrés, de retour en France, après 1800, vont revoir avec d'infinies précautions : l'auteur, Mme Vigée-Le Brun, qui fait partie du voyage, a raconté ce détail, touchant aussi, dans ses *Mémoires*, moins égoïstes que les *Essais* de l'honnête Grétry.

Passons devant un *Cagliostro* douteux (1778), de Le Gay, pour fixer notre estime aux portraits de Callet : ce peintre quasi classique était le frère aîné du savant. En 1789, année décisive, il a fortement caractérisé *Louis XVI* en grand habit de cour, et, de même, *Louis-Philippe, duc d'Orléans*, portant le manteau de l'ordre du Saint-Esprit : c'est l'ennemi sournois des Bourbons et l'ami de la littéraire Mme de Genlis... Son bisaïeul, le Régent, soupait avec la Parabère : autre temps, autres mœurs !

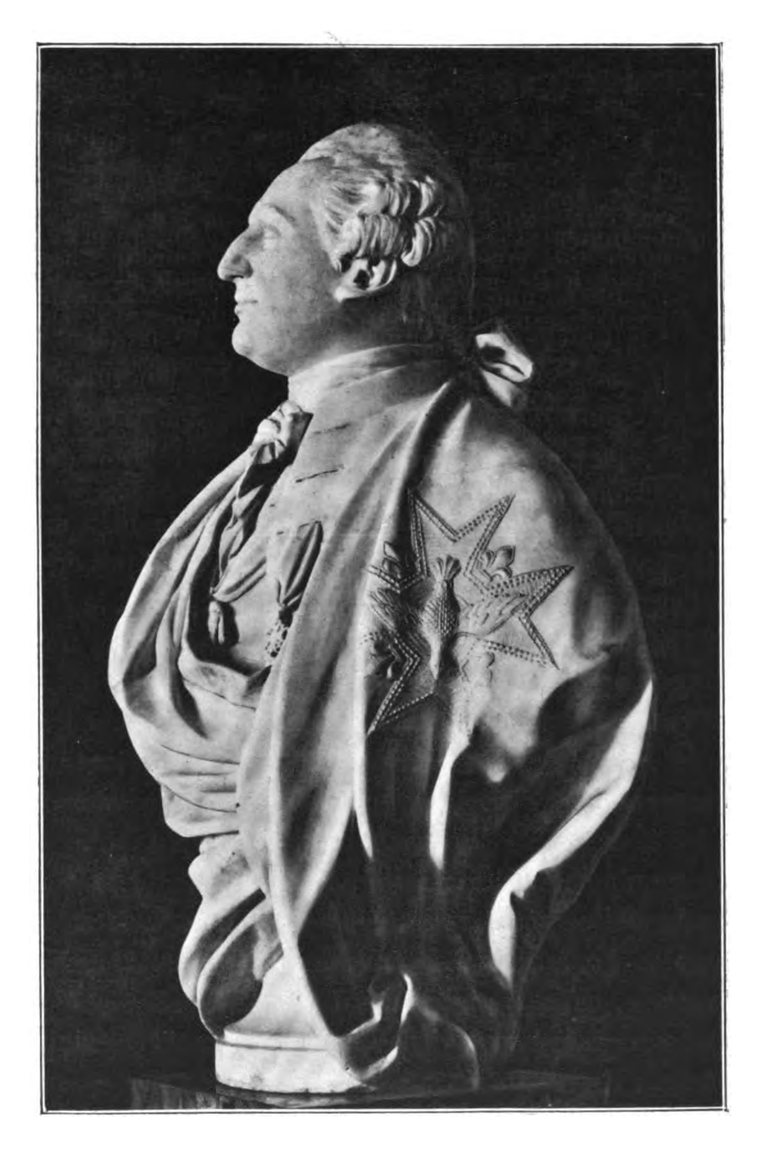
L'heure est grave, et l'art le devient : si la peinture, sous Louis XVI, affecte déjà cette sentimentalité qui, plus tard, avec la Restauration, deviendra le romantisme, l'art décoratif revêt peu à peu cette pureté de lignes qui, bientôt, avec la Révolution rigide et l'Empire autoritaire, va sembler froideur. Si la tendre Vigée-Le Brun paraît avoir lu Bernardin de Saint-Pierre, les décorateurs, à leur insu, se rapprochent du poète inédit qu'est André Chénier. La ligne droite reprend faveur. L'ornement s'épure, avant de se figer. Le Dauphin, devenu roi, ne voulait-il pas être surnommé Louis le Sévère, en cela d'accord avec la réaction déjà commencée en l'honneur de l'antique par les archéologues de Pompéi retrouvée, les fondateurs de l'esthétique et les austères avocats du Beau absolu ? Ce style

Louis XVI, encore gracieux, mais sobre, est la visible expression de cette révolution pacifique ; et comme on l'a dit, le style Empire, son prolongement naturel, aurait dû s'appeler le style Louis XVII, si l'histoire soudain n'avait précipité son cours...

C'est donc avec l'art décoratif que la transformation du style est la plus sensible et creuse un abîme, plus apparent que réel, avec le genre Pompadour et le XVIIIe siècle proprement dit. Entre Gouthière et Thomire, deux artistes bien français pourtant, on pressent un monde : observez les *Chenets* de la cheminée, dans le cabinet du Dauphin, ces chenets onduleux à sujets cynégétiques provenant du château de Louveciennes, résidence de la Du Barry ; puis, comparez-les avec les bronzes dorés de la célèbre *Armoire à bijoux de Marie-Antoinette*, qui revient de Trianon : ici, le cerf et le sanglier, toute la grâce fantaisiste de la faune et de la flore dérivée de l'acanthe et des caprices décadents du Bernin ; là, les camées, les guirlandes symétriques et les sages palmettes, les cariatides droites sous les chapiteaux, toute la pondération rectiligne des ornements issus des fouilles pompéiennes et des monuments consacrés de l'antiquité. D'une part, l'Italie dévergondée ; de l'autre, l'Italie classique. Mais, de part et d'autre, l'imitation corsée ou purifiée par le goût français. Gouthière et Thomire se réconcilient malgré tout dans l'unité du génie d'une race. Et le XVIIIe siècle fut toujours plus ou moins inventif. Une pendule allégorique, un brûle-parfum de marbre, imité de l'extrême-Orient qui commence à nous inquiéter dès lors, et surtout l'admirable cheminée de Caffieri, *Flore et Zéphyre*, sont des objets d'art tout aussi français et peut-être plus spontanément originaux que les cheminées où la pomme de pin, le thyrse et le caducée renaissent, et que ces meubles, d'ailleurs imposants, tels que l'*Armoire* de la Reine et le *Bureau à cylindre* offert par les États de Bourgogne à Louis XVI. Les noms germaniques de la plupart de ces ébénistes ou décorateurs contemporains d'une reine autrichienne prouvent que l'Allemagne esthétique des Gœthe, des Winckelmann et des Gluck avait sa part dans nos révolutions du goût.

La sculpture, au contraire, paraît à l'abri de ces fluctuations, à la fois techniques et morales, qui passent du *maniérisme* au *puritanisme ;* et nos sculpteurs du XVIIIe siècle, dans le portrait du moins, se montrent les plus essentiellement français de nos maîtres. De la Régence à la Révo-

lution, de l'émancipation des sens à l'émancipation des idées, sans faux



Houdon. — Buste de Louis XVI.

respect pour la mode, ils prodiguent ces bustes étincelants de pensée, pétillants, vibrants, chaleureux, pleins d'âme visible, ironiques et lumineux comme l'esprit de Voltaire : plus d'allégorie pompeuse et molle ; pas

encore de tyranniques souvenirs des temps anciens, mais l'amour de la vérité ! Ces portraitistes de l'ébauchoir, comme certains portraitistes du pinceau, sont alors de beaux *réalistes*, au sens le plus pur du mot ; ils chérissent loyalement la nature, à l'exemple de nos philosophes dont ils reproduisent les physionomies ardentes.

Qu'ils se nomment Coustou, Lemoyne, Pigalle, Caffieri, Pajou, Clodion, Francin, Houdon, Roland, il n'existe entre eux d'autres différences, à travers les temps, que cette personnalité de vision qui fait leur droiture et leur force. Qu'ils travaillent sous le Régent, la Pompadour ou Louis XVI, leur idéal ne dépasse jamais les bornes de la vie : c'est leur faiblesse, peut-être, dans les grandes compositions ; c'est, assurément, leur autorité dans le portrait. Le buste est leur triomphe. La maquette menue de Pigalle, *l'Amour et l'Amitié*, présente encore plus de séduction que le groupe, d'ailleurs endommagé, du Louvre, et qui provient du château de Bellevue, puis de l'Élysée, résidences de sa belle protectrice, la marquise de Pompadour ; mais son buste du *Maréchal de Saxe* ne craint pas de rival. Avec les portraits, l'argile a de l'esprit, le marbre s'anime : c'est le *Jean-Baptiste Rousseau*, de Caffieri ; c'est, de J.-B. Lemoyne, son maître, un *Fontenelle* caustique, ou ce *Comte de Saint-Florentin*, l'envoyeur des lettres de cachet, dont Michel Van Loo peignit, en 1769, le mauvais sourire ; c'est le *D'Alembert*, de Francin ; c'est *Cossé-Brissac*, le dernier amant de la Du Barry, massacré dans Versailles, en 1792, dont un artiste moins connu, Roettiers de La Tour, a fixé les gros traits huit ans plus tôt.

Un génie domine tous les autres : Houdon, modelant *Voltaire*, « le grand homme du siècle », et *Diderot*, qui prétendait « avoir en une journée cent physionomies diverses » ou qui savourait, chez nos statuaires, « cette rusticité de verve », enfin cet incomparable buste de *Louis XVI*, qui n'est pas seulement le magistral enseignement d'un art, mais la troublante révélation d'une âme... Il est daté de 1790 : ainsi donc ce chef-d'œuvre conduit nos yeux aux termes de ce voyage à travers le XVIIIe siècle à Versailles.

Plus tard, par l'Escalier de marbre, il nous faudra monter jusqu'à la Salle de la Révolution, qui va se parfaire et s'agrandir à son tour ; mais alors, après 1790, après l'heure des riantes promesses et des serments fallacieux, la politesse du plus français des siècles a pris fin. N'allons pas plus loin : maintenant, nous comprenons mieux le réveil de notre inclina-

tion pour cet âge lointain, dont la grâce grandiose, à la fois déclamatoire et mièvre, pimpante et solennelle, épicurienne et savante, n'a jamais



ÉLISABETH VIGÉE-LE BRUN. — PORTRAIT DE GRÉTRY.

empêché quelques tempéraments de triompher, comme à l'ordinaire, avec la franche représentation de la figure humaine, de la famille et de la vie. On nous expliquait naguère notre passion pour les primitifs : et pourquoi donc aimons-nous en même temps le XVIIIe siècle ? Nous l'aimons par con-

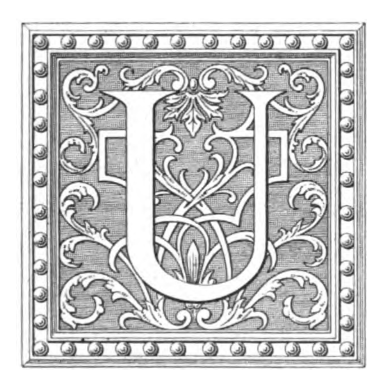
traste et par sympathie. D'abord, pour l'antithèse entre notre âme inquiète et l'élégance de cet âge d'or qui vantait, avant le « déluge » menaçant, le « plaisir de vivre ». Ensuite, pour la ressemblance devinée entre l'orientation présente de notre art et ce passé qui fut très *moderne ;* alors, comme aujourd'hui, l'on parlait de liberté, de vérité, d'humanité, de franchise, en face de la décadence piquante ou des réactions classiques ; et la race se retrouve sous la diversité des temps. Mais, alors mieux qu'aujourd'hui, la science du dessin, le goût de la forme étaient honorés. Et, sans austérité, le XVIIIe siècle à Versailles est d'heureux conseil.

Remercions M. de Nolhac de nous avoir rendu cette atmosphère, où, selon la forte expression d'un poète ancien, les fantômes d'autrefois viennent tout près de nous : *Venientes comminus umbrae...*

RAYMOND BOUYER



« LE PENSEUR » DE M. AUGUSTE RODIN



NE œuvre nouvelle de M. Rodin ne connaît pas l'indifférence : elle n'est pas toujours parfaite, mais elle n'est jamais banale ; elle ne marque pas toujours une étape, mais elle retient toujours l'attention : on ne peut pas l'ignorer. Et ce qui est arrivé pour les envois du maître-sculpteur aux expositions de ces dernières années se produira sans doute aussi pour ce *Penseur* de bronze, qui vient de sortir, comme après une résurrection, de la fosse où il avait été descendu par les fondeurs, dans le linceul épais de ses moules.

Le Penseur... Il Pensiero ! L'esprit s'en ira vers ce petit sanctuaire de Florence, où règne un génie que l'on a trop souvent évoqué quand il s'est agi d'écrire sur le talent de M. Rodin ; la comparaison s'éveillera nécessairement entre le Laurent de Médicis qui médite avec le calme des forts, et cette figure, douloureusement repliée sur elle-même, de penseur torturé par ses pensées. On ne sera pas sans remarquer le geste pénible du modèle — le coude droit appuyé sur le genou gauche — ; mais, tout compte fait, on restera sous l'émotion de cette puissante incarnation d'une idée.

Quelque chose viendra donner plus de force encore à l'impression produite par cette sculpture, qui figurera magnifiquement à l'Exposition de Saint-Louis : c'est que, grâce au vieux procédé de la fonte à cire perdue, l'œuvre première de l'artiste, coulée d'une seule pièce, aura été rendue par le métal avec toute la fidélité possible, sans que sa fleur lui ait été enlevée par le travail impersonnel du praticien.

On connaît le procédé. Dans un moule de plâtre à bon creux, pris sur l'œuvre même du sculpteur, le fondeur commence par couler une

mince couche de cire, égale à l'épaisseur de bronze qu'il se propose d'obtenir, puis un mélange réfractaire liquide, qui se solidifie peu à peu et forme un noyau intérieur maintenu par une armature.

Le moule de plâtre une fois retiré, on se trouve en présence d'une statue, recouverte d'une couche de cire sur laquelle le sculpteur fait telles retouches qui lui conviennent, et que le fondeur, muni d'un pinceau, revêt ensuite d'un mélange réfractaire, en couches de plus en plus épaisses jusqu'à ce que la statue se trouve enfermée dans un moule extérieur capable de résister à la poussée du métal en fusion.

La pièce ainsi préparée est descendue dans une fosse et soumise à une température de jour en jour plus élevée ; la cire fond et s'écoule par les orifices ménagés à cet effet, et, quand il n'en reste plus aucune trace, on coule le bronze. Après refroidissement du métal, on brise le moule extérieur, on enlève le noyau intérieur et son armature, et l'on possède un bronze reproduisant le modèle jusqu'en ses détails les plus minutieux et donnant, on peut le dire, jusqu'aux « coups de pouce » du sculpteur.

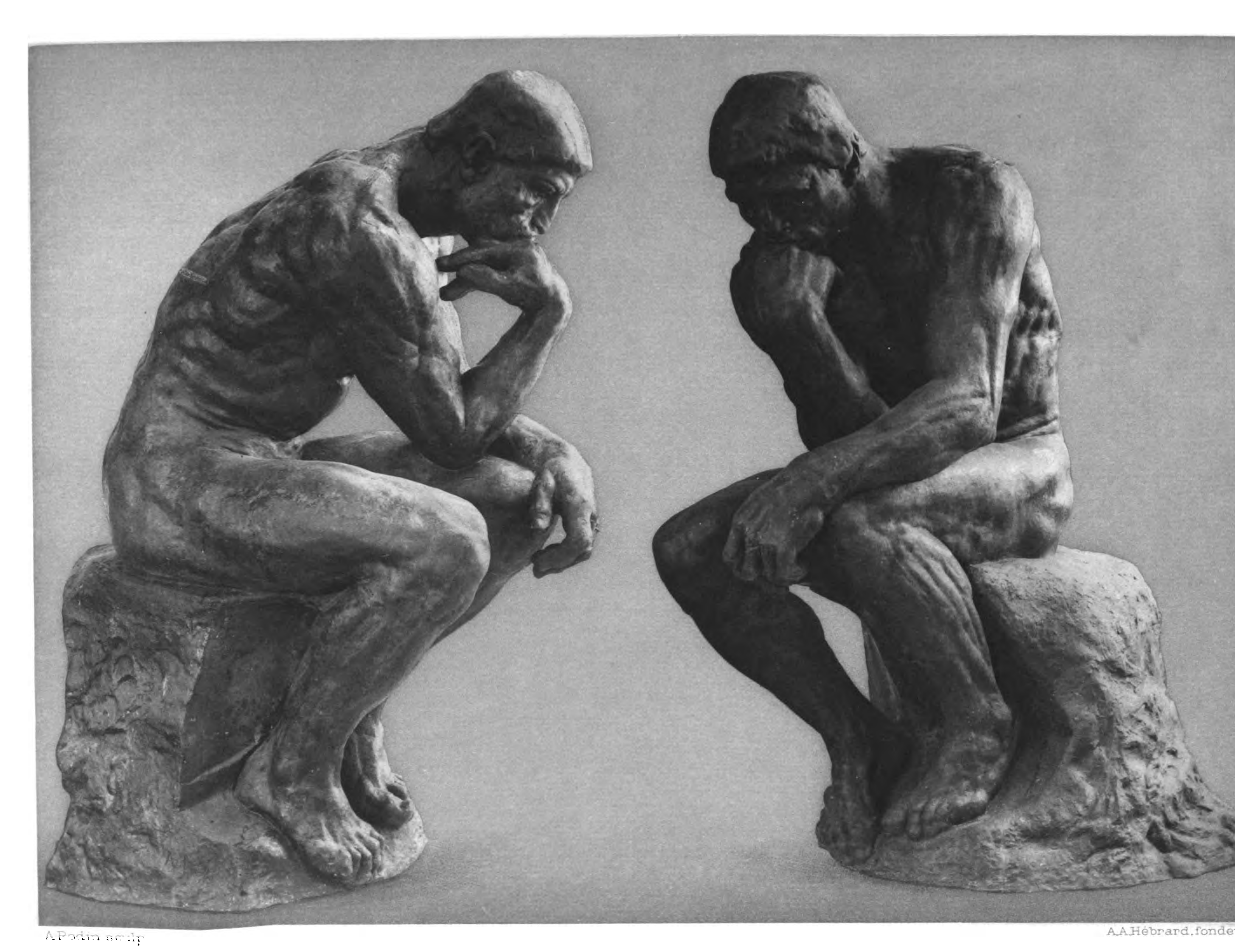
Tant d'opérations, dont ce résumé ne peut donner qu'une idée bien imparfaite, ne vont pas sans de grands risques; elles nécessitent des précautions inouïes et entraînent à des frais considérables. Aussi le procédé a-t-il été peu à peu abandonné.

Il appartenait à un artiste de beaucoup de savoir et de goût, de le remettre en honneur. Voilà longtemps déjà que M. A.-A. Hébrard s'est pris de passion pour les fontes à cire perdue ; encouragé dans ses recherches par Falguière et Dalou, il s'est donné tout entier, avec un audacieux entrain et une crânerie d'autant plus remarquable qu'elle ne se dissimule ni les risques à courir, ni les difficultés à vaincre, à cette belle carrière de « fondeur d'art », qui, pour lui, n'a qu'une seule signification : le fondeur à cire perdue. D'abord, il a donné de petites pièces, d'après Falguière et Dalou, Bourdelle et Peter. Puis il est allé, sa hardiesse augmentant avec ses succès, jusqu'à ce morceau vraiment considérable qu'est *le Penseur* de Rodin : une statue deux fois plus grande que nature !

Pour le coup, les frères Keller vont tressaillir dans leur tombe, puisqu'après deux siècles d'attente, un continuateur leur est né !

ÉMILE DACIER





A. Rodin sculp.

A. A. Hébrard, fondeur.

LE PENSEUR

Statue bronze

Héliog. & Imp. Georges Petit

FRANÇOIS RUDE

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT



On a beau prétendre que rien en ce monde n'est définitif et que le dernier mot n'est jamais dit, il vient tout de même une heure où telle question, traitée à fond par un homme de talent, n'offre plus que des chances d'amélioration toutes relatives et toutes de détail. On pourra retourner le sujet, l'envisager sous un jour nouveau, apporter peut-être une correction de date, réparer une omission; rien de tout cela n'empêchera que la question ait été épuisée par celui qui aura, pièces en main, jugé de haut, largement, avec autorité, l'ensemble d'une œuvre et pour jamais établi la place d'un maître dans l'histoire de l'art.

Dans le domaine qui nous occupe, il nous a été donné plusieurs fois, en ces dernières années, de saluer à leur apparition quelques-uns de ces travaux complets, et si certains auteurs n'y ont pas toujours fait montre d'un talent d'écrivain égal à leur savoir d'érudit, du moins ceux-là ont-ils laissé aux textes originaux toute leur éloquence et se sont-ils bornés à les coordonner par quelques phrases indispensables.

Aujourd'hui, voici l'œuvre et la vie « d'un grand sculpteur d'humble origine, fils puissant d'une époque trouble, élève de maîtres aux doctrines ambiguës, aux pratiques faussées, qui finit, à force de native droiture, d'indépendance et de labeur, par s'émanciper dans l'accomplissement de significatifs ouvrages », voici l'œuvre et la vie de François Rude, présentées de main de maître par un homme de grand savoir, qui est aussi un écrivain de grand talent, — les lecteurs de la *Revue* ont eu, plus d'une fois, l'occasion de l'apprécier, — M. Louis de Fourcaud [1].

Le fils du chaudronnier-poêlier dijonnais Antoine Rude, à qui François Devosge a la gloire d'avoir montré son chemin, alors qu'il était encore ouvrier dans la forge paternelle, ne pouvait en vérité trouver biographe mieux documenté, admirateur plus

1. *François Rude, sculpteur, ses œuvres et son temps* (*1784-1855*), par Louis de Fourcaud, professeur d'esthétique et d'histoire de l'art à l'École nationale des beaux-arts. Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1904, in-8°, xii-535 p. et fig.

fidèle, juge plus impartial. Il faut lire les pages où M. de Fourcaud nous le montre arrivant à Paris en 1807, avec, pour toute ressource, ses deux bras, qui sont solides, et sa bonne volonté qui est sans limites : il faut le voir travaillant chez Gaulle et chez Cartellier, puis à l'École des beaux-arts, où il enlève, en 1812, un grand prix de Rome dont il ne bénéficiera point.

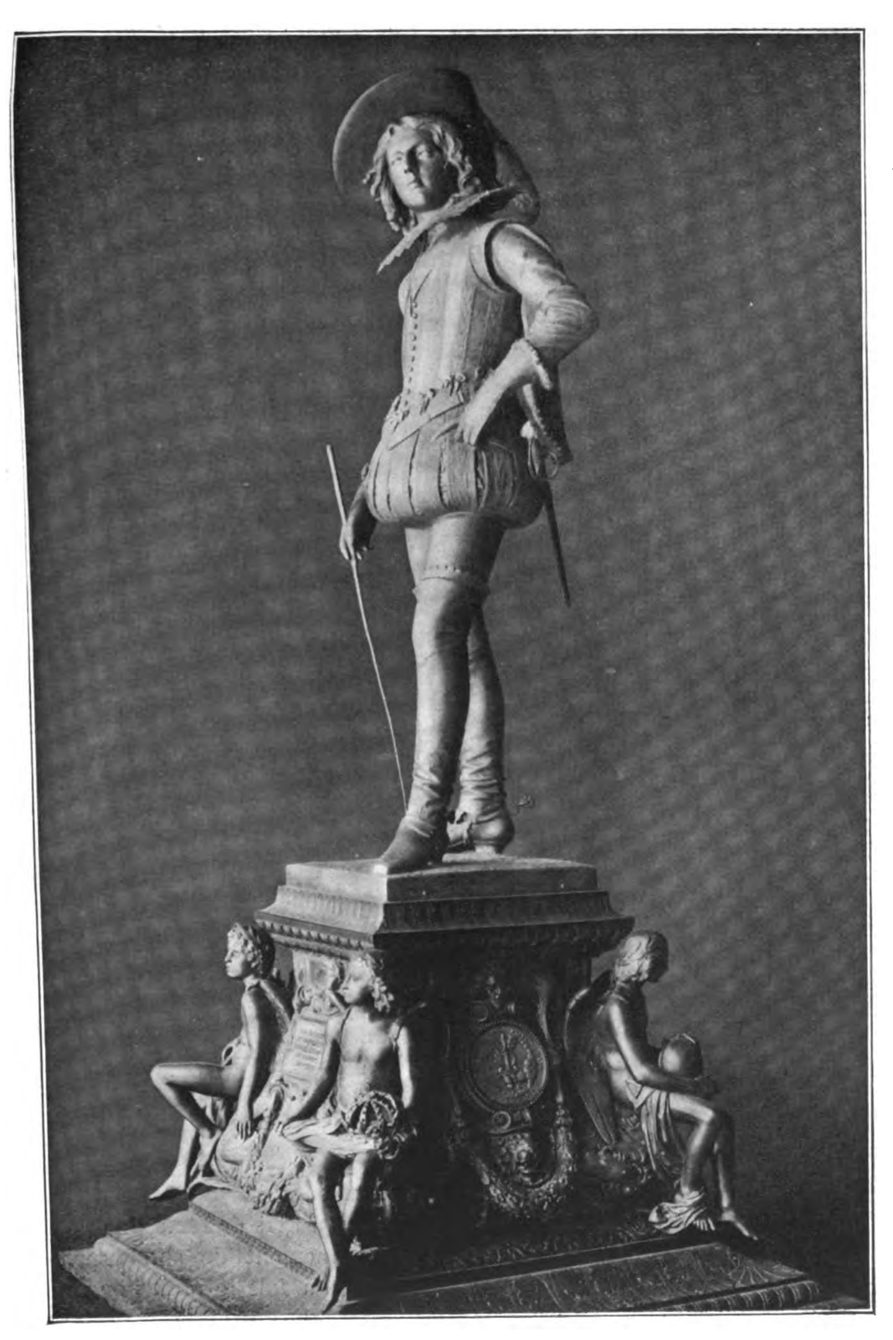


GASPARD MONGE
Statue bronze (1846-1848). Beaune (Côte-d'Or).

En effet, les élèves ne sont envoyés en Italie qu'une année après leur récompense ; or voici venir les Cent-Jours et Waterloo : la ruine de l'Empire le contraint à s'enfuir à Bruxelles, « la ville des réfugiés », avec sa famille d'adoption, les Frémiet. Il y séjourne jusqu'en 1827, s'y marie, y travaille, mais sans que ses œuvres se fassent remarquer par quelque personnalité : il reste académique et traditionnel.

De retour à Paris, ses premiers envois aux expositions : une *Vierge immaculée*, un *Mercure rattachant ses talonnières* et surtout un *Petit Pêcheur napolitain jouant avec une tortue*, attirent l'attention : c'est le commencement de la notoriété. Et le haut-relief de l'Arc-de-Triomphe, ce *Départ des volontaires*, où le génie du sculpteur a évoqué, en quelques mètres carrés, la marche éperdue de tout un peuple à l'appel du pays menacé, vient ensuite consacrer sa réputation et ressusciter la sculpture française.

Dès lors, les commandes se suivent, et les chefs-d'œuvre aussi : c'est le buste de



Louis XIII adolescent
Statuette argent (1840-1842). Château de Dampierre.

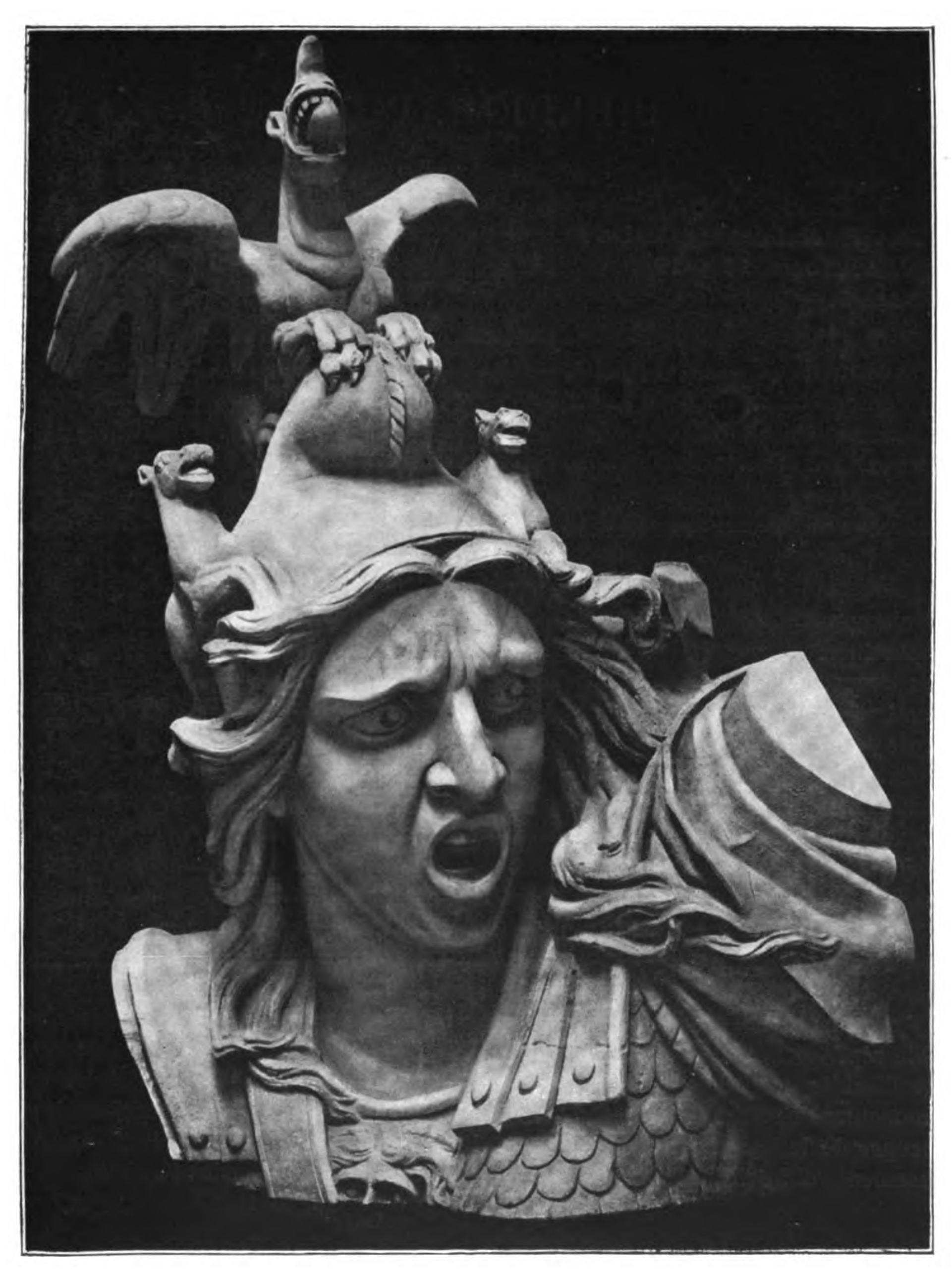


Le maréchal Ney
Statue bronze (1852-1853). Place de l'Observatoire, Paris.

Dupin aîné; c'est le *Louis XIII adolescent*, statuette d'argent pour le duc de Luynes; le *Gaspard Monge*, de Beaune; *le Général Bertrand*, de Châteauroux; *le Maréchal Ney*, de Paris; c'est encore le *Réveil de Bonaparte*, inauguré solennellement à Fixin, et produisant, dans le cadre sévère du paysage, une impression austère et quasi-religieuse; c'est le *Tombeau de Godefroi Cavaignac*, ce « gisant » qui demeure un des types les plus émouvants de la sculpture réaliste: et combien d'autres œuvres.

M. de Fourcaud les décrit, ces œuvres, en même temps qu'il pénètre dans l'intimité de l'artiste, qu'il le suit dans ses voyages en France ou en Italie, et qu'il nous le montre au soir de sa vie, avec « sa physionomie très douce, ses façons lentes, son parler grave, cette immense barbe blanche et soyeuse de Père Éternel inondant sa poitrine, ce recueillement de joie intérieure reflété sur ses traits ».

La vivante monographie! Qui donc ne serait pas empoigné et charmé par le spectacle de cette existence toute de lutte, où l'homme est admirablement « mis en scène » dans son époque et dans son milieu, avec ses aspirations contradictoires, ses qualités puissantes, ses inconséquences inévitables? Ce plébéien de Bourgogne, « rationaliste et réaliste d'instinct, démocrate par tradition, césarien par admiration, académiste par éducation, simple d'habitudes et de mœurs, hardi d'aspirations, compliqué au delà de l'imaginable dans le fonctionnement de son esprit », est celui qui a fait le plus pour remettre notre sculpture dans le chemin de la vérité: la renaissance qu'il a provoquée nous le rend particulièrement



Tête de la Guerre
Détail du haut-relief de l'Arc de Triomphe de l'Étoile.

glorieux, et il faut s'applaudir qu'un hommage lui ait été rendu, qui soit digne de son nom et de son œuvre.

Ed. C.

BIBLIOGRAPHIE

État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600-1900, publié par M. Maurice FENAILLE. **Période Louis XIV. 1662-1699**. — Paris, Hachette, 1903, in-fol.

Ce n'est pas une histoire de la Manufacture : c'est un recueil de documents destiné à faire connaître, classer et cataloguer toute la fabrication des tapisseries aux Gobelins, depuis la fondation de Louis XIV : travail considérable, surtout si l'on songe au plan conçu et réalisé par l'auteur, collectionneur savant et avisé autant que mécène généreux, qui était particulièrement bien placé pour le mener à bonne fin.

Ce volume — un véritable monument — enrichi d'une centaine de planches en héliogravure, prend la Manufacture à sa fondation, en 1661, quand, après la disgrâce de Nicolas Fouquet, Colbert réunit à l'hôtel des Gobelins, acheté à cet effet, les ateliers des galeries du Louvre, les ateliers d'Hippolyte de Comans aux Gobelins et les ateliers de Maincy, autrefois établis par Fouquet, près de son château de Vaux, sous la direction de Charles Le Brun. Il s'arrête en 1699, au moment où les ateliers vont reprendre leurs travaux, interrompus depuis cinq ans à cause de la guerre de Hollande. Un second volume comprendra la période 1699-1794, date de la réorganisation de la Manufacture sous la Révolution.

Prenant une à une chaque suite de tentures — il y en a trente-deux dans le premier volume — M. Fenaille groupe pour chacune d'elles tous les renseignements désirables : il résume son histoire, indique les noms des artistes qui en ont dessiné les cartons, en donne la description pièce à pièce, puis les mesures, les dates de commencement et d'achèvement, les prix de fabrication, etc. ; enfin, il termine en établissant l'état actuel de la suite, ce qu'il en reste au Garde-Meuble, ce que possèdent les collections particulières, et, à ce propos, il signale, quand il y a lieu, les passages en ventes publiques.

On ne saurait se faire une idée, par ce court aperçu, de l'importance d'un semblable répertoire, ni de ce qu'il a fallu remuer de dossiers et compulser de documents pour l'établir. Je disais, en commençant, que ce n'était pas là une histoire de la manufacture des Gobelins : il est juste d'ajouter que personne ne pourra jamais plus s'occuper de la Manufacture sans être obligé d'avoir recours au travail si consciencieusement, si intelligemment et si utilement publié par M. Maurice Fenaille.

R. G.

Les Musées d'Europe. La National Gallery; Versailles, par M. Gustave GEFFROY. — Paris, P. Lamm, 1903, 2 vol. in-4°.

Quand M. Geffroy publia, l'année dernière, le premier volume de ses *Musées d'Europe*, consacré à notre Louvre, il précisa, dès les premières pages, le but qu'il se



proposait : offrir à celui qui veut voir avec profit chacune des grandes galeries de peinture un moyen sûr de se retrouver au milieu des écoles et des dates, s'il les ignore, une façon prompte et sommaire de se les remettre en mémoire, s'il les a sues, et encore un souvenir de sa visite rendu plus précieux par l'abondance des documents photographiques.

Un autre souci de l'auteur était clairement exprimé, et se trouve réalisé dans les volumes qui paraissent aujourd'hui : étudier chaque école dans les galeries du pays qui l'a vue fleurir, et de même que le Louvre, c'était surtout l'école française, la National Gallery, c'est d'abord l'école anglaise et Versailles, c'est d'abord l'art français du XVIIe et du XVIIIe siècle. Mais, de même que M. Geffroy ne peut s'en tenir aux Hogarth, aux Reynolds, aux Gainsborough, aux Constable, aux Turner, dont l'ensemble est tellement complet, à la National Gallery, qu'aucun musée d'Europe ne peut en montrer autant, de même qu'il lui faut parler aussi des primitifs italiens et des peintres de Venise, des flamands admirablement représentés, et encore des Holbein et des Velazquez, des Poussin et des Claude Lorrain, puisque « l'Angleterre a su garder ses tableaux tout en acquérant les œuvres des artistes du continent », de même, pour Versailles, après une promenade dans le château et le musée, il ne peut s'empêcher de descendre dans le parc et d'aller demander aux deux Trianons d'autres sensations et d'autres images.

E. D.

Les Grands artistes. — Paris, H. Laurens, 1903, 4 vol. in-8°.

Quatre nouveaux volumes viennent de paraître dans cette collection de monographies critiques illustrées : *Van Dyck*, par M. Fiérens-Gevaert : *Velazquez*, par M. Élie Faure ; *Pierre Puget*, par M. Philippe Auquier ; *Ingres*, par M. J. Momméja.

La tâche est malaisée d'analyser en quelques lignes des livres si abondamment nourris de faits et d'idées. Toutefois, il importe d'attirer l'attention sur le souci qu'a eu chaque critique de présenter l'artiste qu'il étudiait, non pas pris isolément, mais dans ses rapports avec ses prédécesseurs et ses élèves. Chacun, suivant sa méthode personnelle, s'est efforcé vers ce résultat.

Pour Van Dyck et Velazquez, par exemple, ces deux maîtres, nés la même année, l'un au cœur des Flandres et l'autre au bout de l'Espagne, la « présentation » a été soumise aux règles que voici : tandis que le livre de M. Fiérens-Gevaert tend à démontrer que Van Dyck, considéré d'ordinaire comme le moins Flamand des Flamands, est au contraire pénétré des qualités de sa race et que la faculté d'assimilation ne vient, chez lui, qu'au second plan, l'ouvrage de M. Élie Faure prend l'Espagne de la fin du XVIIe siècle et montre la brusque éclosion du génie autochtone.

Pour le sculpteur Puget, vivant son existence laborieuse au fond de sa Provence natale, c'est celui qui semble le plus isolé de tous, et, sans doute, n'est-ce pas tout à fait la faute de son biographe. Quant à cet admirable maître du portrait que fut Ingres, incompris de son vivant, c'est avec beaucoup de justesse que M. Momméja a donné les raisons des enthousiasmes tardifs qu'il suscite.

Mais, encore une fois, c'est chose impossible de faire tenir en dix lignes un aperçu de ces ouvrages : tout au plus peut-on indiquer la façon dont les auteurs ont

compris leur tâche et les féliciter d'avoir su plier leurs méthodes suivant que l'exigeaient les maîtres qu'ils avaient à étudier.

E. D.

Terre des symboles, par Maria Star. — Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, in-fol.

La « terre des symboles », c'est l'Égypte, où Mme Maria Star nous convie à faire en sa compagnie un poétique voyage.

Son luxueux volume est orné de dessins dans le texte et de hors texte en couleurs dus au peintre vénitien Mainella, que le ciel, l'eau et les somptueuses couleurs de la cité des doges avaient bien préparé à rendre les cieux, les eaux, les couleurs de la vieille Égypte.

Et nous voici conduits par ces deux guides enthousiastes, l'écrivain et le peintre! C'est tour à tour le désert, les pyramides, profilant à l'horizon leurs triangles massifs, le sphinx qui dort dans les sables, et les montagnes, et les temples, et les dieux... C'est la dahabieh lente qui remonte le « fleuve paternel » à la nuit tombante, et le ciel transparent, et la multitude innombrable des étoiles.

Ce sont aussi quelques retours vers le passé, quelques évocations du choc des peuples dans les combats des anciens âges, pour revenir vers l'Égyptien d'aujourd'hui, l'Égyptien sage et immuable, comme disent les proverbes de son pays.

Terre des symboles et livre des symboles aussi, livre d'artiste et de poète, où chaque page est un tableau en raccourci, et où l'on ne sait si c'est le texte qui commente l'image ou bien le tableau qui s'inspire du poème.

B. R.

Les Membres de l'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut, par Albert Soubies. Première série, 1795-1816. — Paris, E. Flammarion, 1904, in-8°.

Voici le premier des quatre volumes qui seront un jour, grâce à l'érudition de M. Albert Soubies, le dictionnaire biographique, anecdotique et documentaire de tous les peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, musiciens, membres libres et secrétaires perpétuels, ayant fait partie de l'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut.

L'ouvrage n'a point la sécheresse d'un simple manuel, et l'auteur, en l'écrivant, a su se garder d'un double écueil : d'une part, il a su rester, pour des maîtres comme David, dans les bornes d'une monographie succincte, et, de l'autre, il a évité, pour les hommes qui sont pour nous de second, et même de troisième plan, les dix lignes, illustrées de quelques dates, dont on les gratifie d'ordinaire. Il y a dans cet ouvrage un parti pris de composition, un désir de montrer la filiation des talents, les influences des maîtres, la transformation des idées et des goûts, qui en font un livre non pas seulement à consulter, mais à lire.

R. G.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI





L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANÇAIS[1]

I

LES PRIMITIFS FRANÇAIS ET LEUR PETIT NOMBRE

Une exposition de primitifs français ! Lorsque le projet d'une semblable exposition a été suggéré pour la première fois, et soutenu depuis avec tant d'ardeur et de talent par notre savant confrère et excellent ami, M. Henri Bouchot, le public a pu s'étonner. Des primitifs français ! Où donc sont-ils ? Où les trouverez-vous ? Il n'y a pas encore le temps d'une vie d'homme, qu'on eût été porté à jurer qu'il n'en existait pas. Il en était alors de la peinture française avant la Renaissance, ou, pour fixer une date, avant le milieu du règne de François Ier, comme de notre littérature nationale pour Boileau. « Enfin, Malherbe vint ! » Du coup, Boileau expédie lestement tout ce qui avait précédé, dans les lettres françaises, l'aurore du siècle où lui-même vivait, le tenant presque pour nul et non avenu. Même opinion dominait pour les peintres ayant travaillé dans notre pays jusqu'à

1. Il y a un an environ, M. Henri Bouchot posait dans la *Revue* (nº du 10 janvier 1903) les premières bases du projet d'une exposition des primitifs français. L'idée a fait son chemin depuis, et on annonce que l'exposition pourra s'ouvrir au commencement d'avril, sinon même dès la fin de mars. Quels sont ces primitifs français qui doivent être ainsi remis en lumière ? Quels enseignements pour l'histoire de l'art peut-on espérer retirer de leur groupement momentané ? Telles sont les principales questions que notre éminent collaborateur, M. le comte Paul Durrieu, conservateur honoraire au musée du Louvre, se propose de traiter ici, comme une sorte de préparation à la visite de la future exposition. — N. D. L. R.



l'époque du vainqueur de Marignan. Avant les artistes du temps d'Henri IV et de Louis XIII, avant Ambroise Dubois, Fréminet et Simon Vouet, on connaissait « les Clouet », auxquels on attribuait, d'une manière assez confuse, des portraits qui n'étaient pas, généralement, antérieurs au règne d'Henri II; on célébrait encore Jean Cousin et Jean de Gourmont. Et c'était tout. Les premières éditions du catalogue des tableaux de l'École française au musée du Louvre par Villot, seul guide existant dans ma jeunesse pour notre grande collection nationale, ne prononçaient pas de nom plus ancien.

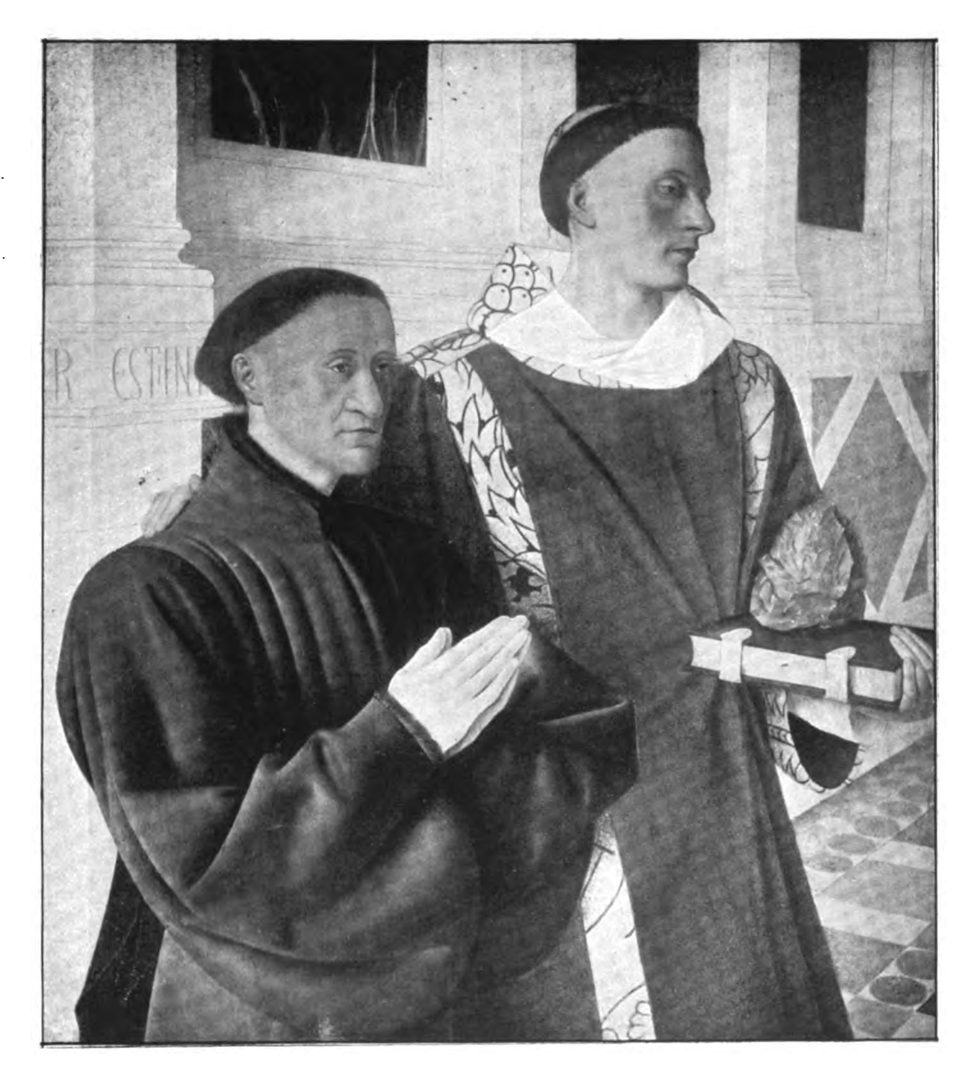
Aussi, en face d'une œuvre datant du xv[e] siècle, dès qu'elle avait un mérite réel, jamais on n'avait l'idée de penser à un artiste français. Des exemples bien amusants peuvent être cités à cet égard. Lorsque, sous Louis-Philippe, l'État eut la bonne fortune d'acquérir, à des prix paraissant maintenant invraisemblables de bon marché, les deux très précieux portraits qui représentent au musée du Louvre Jean Fouquet comme peintre, celui de Juvénal des Ursins et celui du roi Charles VII, sait-on sous quelles attributions les portraits furent inscrits d'abord sur les inventaires des musées royaux? Le Juvénal des Ursins était considéré comme étant de l'Allemand Michel Wohlgemuth; quant au Charles VII, c'était plus inattendu encore, on y voyait un « ouvrage... grec » !

Et l'histoire du splendide retable du *Buisson ardent*, de la cathédrale d'Aix, que M. Lafenestre a jadis racontée d'une manière si piquante dans ce recueil même[1] ! Les critiques se disputaient pour savoir à quel peintre flamand l'attribuer. Les grands noms, parfois les moins vraisemblables, mais toujours fidèlement pris dans l'école flamande, en dehors de laquelle nul ne songeait à chercher, depuis Van Eyck jusqu'à Memling, étaient successivement proposés, avec force arguments à l'appui; quand un beau jour, un chercheur plus avisé, M. Blancard, mit tout le monde d'accord en produisant au jour le texte décisif qui restituait *le Buisson ardent*, non pas à un Flamand, mais à un Français, Nicolas Froment.

Ce sont là, je me hâte de l'ajouter, des errements qui tendent à être abandonnés. Déjà de grands progrès ont été faits, et dans la critique et même dans le public. Les habitués du Louvre connaissent bien, avec le

1. Voir dans la *Revue* du 10 novembre 1897, t. II, p. 305, l'article de M. Lafenestre sur *Nicolas Froment d'Avignon*.

Juvénal des Ursins du Salon carré, la salle, en retour de la Grande Galerie, où ont été réunies les peintures du xve siècle d'origine française, tableaux



JEAN FOUQUET. — ÉTIENNE CHEVALIER EN PRIÈRE, AVEC SON SAINT PATRON (Musée de Berlin).

venant des ducs de Bourgogne, *Charles VII* de Fouquet, diptyque des Matheron avec les portraits du roi René et de sa seconde femme Jeanne de Laval, etc. La dernière Exposition universelle de 1900 a permis de voir à Paris, au Petit Palais, d'autres morceaux d'une importance capitale, *le*

Buisson ardent d'Aix, le triptyque de Moulins, *le Couronnement de la Vierge*, par Enguerrand Charonton, de Villeneuve-lès-Avignon, et nul n'a plus songé à réclamer ces œuvres pour d'autres que pour des artistes français. En même temps, des écrivains autorisés ont fait l'éducation de leurs lecteurs. D'éminents membres de l'Académie des Beaux-Arts, MM. Gruyer et Lafenestre, ont travaillé pour la gloire de Jean Fouquet. D'autres historiens de l'art, aussi érudits que perspicaces, au premier rang desquels MM. Henri Bouchot et Camille Benoit, ont montré que le cas du *Buisson ardent* d'Aix, si longtemps attribué à tort à l'école flamande, n'était pas unique, que la France pouvait s'enorgueillir encore de certaines œuvres données, trop légèrement elles aussi, à des artistes d'autres pays. Suivant la voie tracée jadis par les marquis de Laborde, les Montaiglon, les marquis de Chennevières, les Courajod, pour ne parler que des disparus, toute une petite légion de chercheurs sincères et persévérants s'est efforcée de remettre en lumière les témoignages, ayant échappé à la destruction du temps, de l'activité de nos vieux maîtres.



JEAN FOUQUET. — LA VIERGE
(Miniature d'un livre d'heures de la Bibliothèque royale de La Haye)[1].

Ces efforts réunis commencent à porter leurs fruits. Il n'y a pas bien longtemps encore, pour prendre un exemple, que le nom de Jean Fouquet n'était connu que d'un groupe très restreint d'érudits et de spécialistes. Pour le grand public, pour les collectionneurs, même les plus éclairés, pour

1. Sur cette miniature, voir : comte Paul Durrieu, *Deux Miniatures inédites de Jean Fouquet*, Paris, 1902 (extrait des *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, t. LXI).



Héliog. Braun-Clément & Cie

ÉCOLE FRANÇAISE DU XVe SIÈCLE. — LA VIERGE DANS UNE GLOIRE, ENTRE PIERRE DE BAUJEU, DUC DE BOURBON ET SA FEMME, ANNE DE FRANCE.
(Cathédrale de Moulins)

Imp. L. Fort Paris

les représentants officiels, des beaux-arts dans notre patrie à cette époque; ce nom restait absolument lettre morte. J'ai pu le constater moi-même dans une campagne, hélas! tout à fait sans résultat, faite en vue d'attirer l'attention sur le portrait d'Étienne Chevalier, alors à Francfort, et qu'il eût été si désirable de conquérir pour la France. Aujourd'hui, il n'en est plus de même. Jean Fouquet a regagné peu à peu sa place parmi les grands peintres, non seulement dans sa patrie, mais à l'étranger, en Allemagne au musée de Berlin, en Belgique au musée d'Anvers, en Autriche dans la galerie Lichtenstein. L'Angleterre se doute aussi qu'elle pourrait bien posséder quelques-uns des plus précieux monuments de la vieille peinture française, avec le diptyque du roi Richard du comte de Pembroke, ou le panneau attribué au « maître des portraits de 1488 » du musée de Glascow.

Toutefois, il faut avouer que, même pour qui est le plus au courant de l'état des travaux de la critique récente, le terme de primitif français ne désigne encore que quelque chose de très vague comme détermination, et surtout de bien restreint, en tout cas, comme nombre de pièces à citer.

Sur la question de détermination : que peut-on appeler un primitif français? question très délicate, et se prêtant à être envisagée de diverses manières, nous reviendrons ultérieurement. Disons seulement dès maintenant que, pour nous, le lieu de naissance des artistes ne nous paraît être, en cette matière, qu'un élément relativement secondaire. De ce que Rubens est né près de Cologne, de ce que Memling, comme le fait paraît vraisemblable, est sorti des environs de Mayence, faut-il enlever Memling et Rubens à l'école flamande pour les considérer comme des Allemands? Pas plus, en prenant une comparaison dans le domaine de la littérature, qu'il ne faudrait faire de Boccace un écrivain parisien, sous ce prétexte, vrai en soi d'ailleurs, que Boccace, par aventure, se trouve être né à Paris. Ce qui est important, ce n'est pas l'endroit précis d'origine, c'est le milieu dans lequel l'artiste est venu travailler, où il a achevé de se former, et qui a exercé l'influence prépondérante et décisive sur la genèse de son talent.

Mais, même en comprenant la question de la manière la plus large, en admettant tout ce qui est œuvre de peintres ayant habité le cœur de notre pays, Paris et l'Ile-de-France, le Berry, le Poitou, la Touraine,



Nicolas Froment.
Le roi René d'Anjou
(Panneau de gauche
du triptyque de la cathédrale d'Aix).

l'Anjou, encore que ces peintres aient vu le jour sous d'autres cieux, le total des monuments à invoquer est inquiétant au premier abord par son chiffre très peu élevé.

Que l'on parle des primitifs italiens, en donnant à cette expression le sens si longtemps adopté de peintures antérieures à l'apparition de Raphaël et de Michel Ange sur la scène du monde, immédiatement l'esprit se représente la merveilleuse série de fresques du *trecento* et du *quattrocento* qui subsistent encore d'une extrémité à l'autre de la Péninsule, depuis les régions qui touchent aux Alpes, comme la Lombardie, jusqu'aux capitales des Deux-Siciles, Naples et Palerme. On revoit aussi en pensée ces tableaux presque innombrables, du même temps, qui ont suffi à enrichir la majeure partie des musées d'Europe, à commencer par le Louvre, avec sa Galerie des sept mètres et la première travée de sa Grande Galerie; qui ont même alimenté, au-delà de l'Océan, certaines collections d'Amérique, tout en laissant encore des réserves immenses dans leur contrée d'origine, à Milan, Florence, Sienne, Pérouse, Venise, dans tant d'autres villes italiennes, grandes ou petites.

Si nous quittons les primitifs italiens pour les primitifs flamands, nous avons le souvenir éblouissant de l'Exposition de Bruges, en 1902, et nous songeons en même temps, comme écrasés sous le poids de ces richesses, à tout ce qu'aurait pu ajouter encore à cette manifestation, déjà si éclatante, l'envoi de tant d'autres

créations capitales des Van Eyck, des Rogier Van der Weyden, des Memling, des Quentin Metsys, et de leurs émules, qui, au lieu d'aller à Bruges, étaient demeurées à Anvers, à Gand, à Bruxelles, à Paris, à Beaune, à Londres, à Madrid, à Berlin, à Munich, à Francfort, à Dresde, à Vienne, etc., etc.

Mais, les primitifs français? Hélas! la situation change. Au Louvre même, combien la salle qui leur est consacrée fait modeste figure, par comparaison avec la Galerie des sept mètres où règnent les plus anciennes productions de l'art italien! Parcourez toute la France, ses églises, ses musées, à la recherche de tableaux sur bois ou sur toile, ou peints sur mur, qui aient été exécutés dans notre pays avant 1530 environ. Certes, d'exquises jouissances vous seront réservées. Mais, reconnaissons-le franchement, combien ces jouissances s'offriront trop rarement à vous! Bien peu nombreuses seront les localités qui pourront vous montrer, ne fût-ce même qu'un seul vraiment beau primitif français.



NICOLAS FROMENT.
JEANNE DE LAVAL, FEMME DU ROI RENÉ
(Panneau de droite
du triptyque de la cathédrale d'Aix).

Devant une pareille indigence, à l'heure actuelle, nous concevons parfaitement que des doutes se soient élevés, que des critiques d'une haute autorité aient pu être tentés de nier presque qu'il ait jamais existé en France, avant les portraitistes du XVIe siècle et leur contemporain Jean Cousin, des maîtres capables de s'élever jusqu'à la grande peinture.

Mais cette indigence a-t-elle toujours existé? Faut-il conclure de ce que nous constatons aujourd'hui relativement à ce qui a pu être autrefois? Il est une

école de peinture dont tous les originaux ont disparu, sans exception. Je veux parler de l'antiquité grecque. Pas le plus petit morceau de fresque ni de tableau n'est parvenu jusqu'à nous sorti du pinceau de Polygnote, d'Apelle ou de Zeuxis, et cependant ces maîtres ont conservé leur gloire. Il a suffi qu'il ait survécu des textes nous parlant de ces peintres grecs, pour que nous admettions, non seulement leur existence, mais l'importance du rôle qu'ils ont joué dans l'histoire de l'art. Nous devons donc aussi légitimement, pour la question des primitifs français, ne pas nous en tenir à ce que nous voyons de nos yeux, mais interroger également les sources écrites.

Malheureusement, sur ce point encore, les conditions sont tout à fait défavorables. Aux époques anciennes, le peuple de France, la collectivité de nos ancêtres, confessons-le, a fait trop peu d'attention aux grands artistes qui travaillaient à son profit. Ceux-ci ont passé leur vie dans une obscurité que le temps a achevé bientôt de rendre impénétrable.

Nous en avons la preuve frappante pour deux branches d'art dont la splendeur du développement dans notre patrie n'est pas niable, parce que, cette fois, les productions ont subsisté, l'architecture et la sculpture. Comparez avec l'Italie! Au sud des Alpes, depuis le XIII[e] siècle, presque pas un monument important dont l'architecte ne se trouve désigné, d'après l'histoire ou la tradition. Pour les sculptures, il y a jusqu'à des œuvres bien médiocres, pour ne pas dire plus, dont les auteurs peuvent être indiqués avec certitude. Parfois les noms des artistes, non seulement sont familiers aux connaisseurs, mais encore ont conservé une réelle popularité. En France, au contraire, pour beaucoup de nos plus belles églises, qui peut redire comment s'appelait l'architecte? Qui peut aussi nommer ces maîtres de génie qui ont taillé dans la pierre les merveilleuses statues que nous admirons à Reims ou à Amiens?

Dans le domaine de la peinture, les conditions sont identiques. Au XIV[e] siècle, il s'est trouvé un chroniqueur, Froissart, pour citer une fois un artiste illustre de son temps, André Beauneveu, qui maniait le pinceau du peintre concurremment avec le ciseau du sculpteur. Mais c'est vraisemblablement parce que Beauneveu était son compatriote, né comme lui à Valenciennes, que Froissart a fait cette exception en sa faveur. Au XV[e] siècle, lorsque Guillebert de Metz veut donner une idée de l'extraor-



École française du XIV[e] siècle.
Le roi d'Angleterre Richard II, accompagné de ses saints patrons
(Première moitié d'un diptyque appartenant au comte de Pembroke).

dinaire éclat de Paris au début du siècle, et qu'il passe en revue les gens de talent qui brillaient alors dans la capitale de la France, il nomme des savants, des médecins, des musiciens : « Guillemin Dancel et Perrin de Sens, souverains harpeurs ; Cresceques, joueur à la rebec ; Chynenudy, le bon corneur à la turelurette et aux fleutes ; Bacon, qui jouait chançons, sur la siphonie, et tragedies » ; il énumère encore des calligraphes, un polisseur de diamants, un orfèvre, un bronzier ; mais, en fait d'artistes proprement dits, il se borne à mentionner « les trois frères enlumineurs et autres d'engigneux mestiers[1] ». Dans « les trois frères enlumineurs », l'érudition moderne a pu reconnaître des maîtres de premier ordre, Pol de Limbourg et ses frères ; mais à qui faisait allusion Guillebert de Metz en parlant de ces « autres d'ingénieux métiers » ? Impossible de le préciser.

Et l'indifférence des lettrés, comme du public, se prolonge en France à travers les âges. Dès le XVIe siècle, l'Italie d'une part, les régions situées au nord de la France de l'autre, ont eu la bonne fortune de posséder des artistes qui aimaient à écrire, un Vasari, un Carel van Mander, qui se sont faits les historiens de la peinture dans leur pays, consultant les sources, recueillant les traditions transmises par leurs devanciers. En France, nous n'avons rien eu de pareil. Pour toute la période antérieure au milieu du XVIe siècle, c'est à peine si nous pouvons recueillir quelques vagues témoignages d'ordre littéraire, se présentant le plus souvent sous une forme bien écourtée, bien peu précise, et mêlant même les indications sans distinguer entre les pays d'origine des artistes.

On arrive encore assez aisément à faire la part réciproque des peintres français et des peintres flamands, dans les vers de Jean Lemaire, dans la *Couronne margaritique :*

Car l'un d'iceux estoit maistre *Roger*
L'autre *Fouquet*, en qui tout loz s'employe.

Hugues de Gand, qui tant eut les tretz netz,
Y fut aussi, et *Dieric de Louvain*,
Avec le roy des peintres *Johannes*,
Duquels les faits parfaits et mignonnetz,

1. Guillebert de Metz, *Description de Paris sous Charles VI*, dans Le Roulx de Lincy, *Paris et ses historiens aux XIVe et XVe siècles* (Collection de l'Histoire générale de Paris), p. 233.

Ne tomberont jamais en oubli vain ;
Ne, si je fusse un peu bon escripvain,
De *Marmion*, prince d'enluminure.
. . . .

Il y survint de Bruges maistre *Hans*,
Et de Francfort maistre *Hugues Martin*,
Tous deux ouvriers tres clers et triomphans ;
Puis, de peinture autres nobles enfans,
D'Amyens *Nicole*, ayant bruit argentin,
Et de Tournay, plein d'engin celestin,
Maistre *Loys*, dont tant discret fut l'œil ;
Et cil, qu'on prise au soir et au matin,
Faisans patrons, *Baudoyn de Bailleul*.

Encore y fut *Jacques Lombard* de Mons
Accompagné du bon *Liévin* d'Anvers.

Mais quel mélange de noms français, allemands, italiens, disons le mot, quel véritable casse-tête que le passage, souvent cité, de Jean Pelerin dit le Viateur, qui est conçu en ces termes :

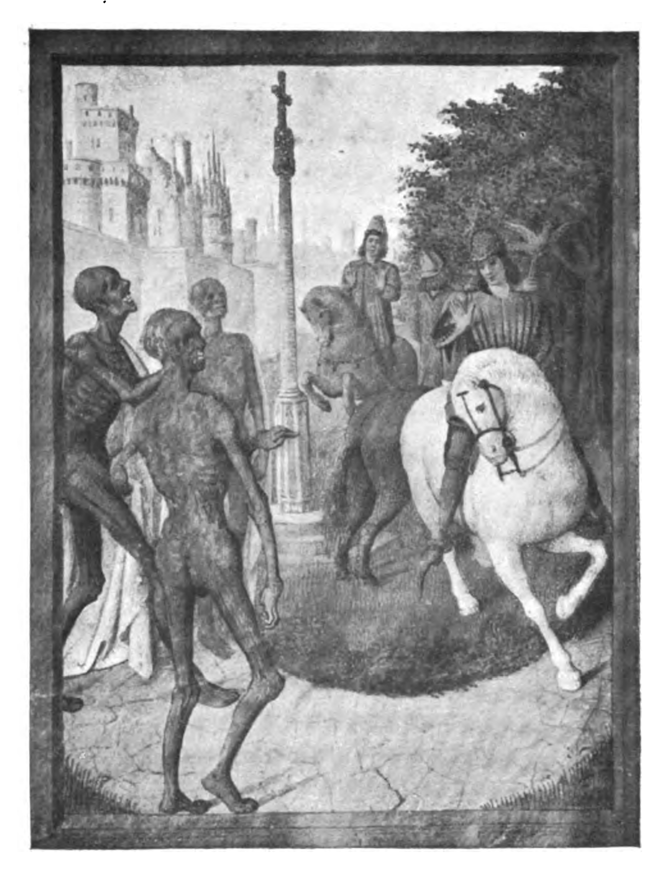
O bons amis, trespassez et vivens,
Grans esperiz zeusins, apelliens [1]
Decorans France, Almaigne, Italie :
Geffelin, *Paoul*, et *Martin de Paçye*,
Barthelemi, *Fouquet*, *Poyet*, *Copin*,
André Montaigne et *d'Amyens Colin*,
Le Pelusin, *Hans Fris*, et *Leonard*,
Hugues, *Lucas*, *Luc*, *Albert* et *Benard*,
Jean Jolis, *Hans Grun*, et *Gabriel*
Vuastele, *Urbain*, et *l'Ange Micael*,
Symon du Mans ; dyamans, margarites [2],
Rubis, saphirs, smaragdes [3], crisolites,
. . . .
Plus precieux vous tiens que tels joyaux [4].

Le huitième vers notamment, qui en dix syllabes donne cinq noms

1. Imitateurs de Zeuxis et d'Apelle, c'est-à-dire peintres.
2. Perles.
3. Émeraudes.
4. Voir, sur ces vers, Anatole de Montaiglon, *Notice historique et bibliographique sur Jean Pelerin dit le Viateur*. Paris, librairie Tross, 1861, in-8°, p. 59 et suiv.

différents, ne semble-t-il pas composé vraiment pour le désespoir des commentateurs !

Quelques écrivains du XVIe siècle sont un peu plus explicites. Geoffroy Tory, par exemple, nous parle un peu mieux de *Simon du Mans*, de son vrai nom Simon Hayeneufve. Mais on aura beau réunir, comme en une sorte de petit *corpus*, tous les renseignements littéraires concernant les plus vieux maîtres français, on n'aura jamais qu'une somme très minime d'indications, hors de toute proportion avec ce que fournit un Van Mander pour les Pays-Bas et surtout un Vasari pour l'Italie. Il arrive même, dans certains cas, que les étrangers nous renseignent autant, sinon mieux, que nos nationaux. Jean Lemaire, que je citais tout à l'heure, est un écrivain que la Belgique moderne pourrait réclamer comme un des siens. Et pour notre Jean Fouquet, les Italiens, depuis Filarete jusqu'à Vasari, ne se sont pas montrés peut-être moins attentifs à ses mérites, que les compatriotes propres du peintre, les Tourangeaux.



JEAN FOUQUET. — LES TROIS MORTS ET LES TROIS VIFS[1]
(Collection de M. le comte Paul Durrieu).

Serons-nous enfin plus heureux en abordant un autre ordre de témoi-

1. Miniature tirée d'un livre d'Heures renfermant des peintures encore inédites de Jean Fouquet, qui passait au XVIIe siècle, sans aucune raison d'ailleurs, pour *les Heures de la dernière comtesse de Flandre*.

gnages écrits, les documents d'archives, pièces de comptabilité, mandements, ordonnances, etc.? Non! même sur ce terrain, l'infériorité relative persiste, au détriment de la France.

Pour nos rois, si grands protecteurs des arts, il semble que la mauvaise chance se soit acharnée à détruire ou à dilapider ce qui pourrait nous renseigner le mieux, les archives de leur Chambre des Comptes. Ces archives ont été ravagées par un immense incendie, en 1737. Des pièces furent toutefois épargnées par les flammes. Mais, pour celles-ci, ce fut l'incurie, et jusqu'à la destruction systématique par l'affectation des parchemins originaux aux emplois les plus funestes. Le marquis de Laborde a raconté en quel endroit il avait pu retrouver quelques fragments des comptes des rois de France. Ce fut dans de vieilles gargousses d'artillerie oubliées dans des coins d'arsenaux. Mais combien de ces gargousses, constituées de la même façon, avaient été utilisées dans les guerres de la République et du premier Empire, dispersant au vent, sur les champs de bataille de toute l'Europe, les plus précieux trésors de renseignements, à jamais évanouis en fumée! L'incendie encore a fait disparaître une très grande part des archives du prince qui compte au premier rang parmi les amateurs du moyen âge, le fameux duc Jean de Berry. Même dans les séries qui ont été relativement moins éprouvées, dans les comptes ou pièces comptables émanant des ducs de Bourgogne ou des ducs d'Orléans, que de lacunes considérables nous constatons, que de pertes sans remèdes nous avons à déplorer!

C'est miracle, dans certains cas, que nous sachions encore ce que nous savons. Il s'en est fallu de deux lignes d'écriture que toutes les œuvres de Jean Fouquet aient été condamnées à rester pour nous des productions anonymes. En effet, si nous avons un point de départ qui permette à la critique de déterminer ces œuvres par la connaissance de la manière de leur auteur, c'est parce que le secrétaire d'un duc de Bourbon, François Robertet, a eu l'idée de noter, à la fin d'un manuscrit de *Josèphe*, que certaines miniatures de ce volume étaient « de la main du bon paintre et enlumineur du roy Loys XI[e], Jehan Foucquet, natif de Tours ». Mais Robertet n'aurait pas écrit sa note, ou le volume qui porte celle-ci aurait disparu, que le nom de Jean Fouquet ne nous dirait pas plus aujourd'hui que le nom de tel autre peintre de ses contemporains, un Henri de Vulcop, un

ÉCOLE FRANÇAISE DU XVe SIÈCLE. — L'ANGE ANNONCE À ABRAHAM
QU'IL VA LUI NAÎTRE UN FILS DE SARA
[illegible]



Jacques de Litemont, un Colin d'Amiens, dont le talent est impossible à apprécier, parce qu'on ne connait rien d'eux.

Le lecteur voit où nous aboutissons. Tout, successivement, se tourne contre celui qui veut étudier la question des « primitifs français » : nombre extraordinairement réduit des œuvres de grande peinture, des tableaux proprement dits, silence presque complet des écrivains littéraires, disparition, dans une effrayante proportion, des documents contemporains.

Et cependant, si terribles qu'aient été les ravages du temps, des éléments et des hommes, il subsiste, malgré tout, des indices qui viendront plaider éloquemment, en dépit des premières apparences contraires, en faveur de la vitalité de l'art de la peinture en France au XIVe et au XVe siècle. Toutes mutilées qu'elles soient, les archives parlent encore quand on sait les interroger comme un marquis de Laborde, un Léopold Delisle, un Jules Guiffrey, un de Champeaux, un Henri Bouchot, un Bernard Prost, un Ernest Petit. A défaut des originaux, il reste quelquefois des extraits, des copies, qui, tout en laissant deviner l'étendue de ce que nous avons perdu, nous en conservent au moins quelques débris. De ces reliques, trop réduites en nombre, du passé glorieux, les mentions sortent en foule. Fréquemment, il y est parlé de travaux de peinture, de grandes décorations d'édifices, de tableaux importants. Des noms se dégagent qui ont été ceux de peintres hautement appréciés en leur temps, recherchés, patronnés, pourvus de commandes par les rois, les princes, les autorités municipales des cités. Que serait-ce si, au lieu de quelques restes épars seulement, nous avions dans son entier toute la série des documents, les comptes, les quittances, déroulant d'année en année l'histoire du mouvement intellectuel dans notre pays ! De ce qui a subsisté, nous avons le droit de conclure que, comme l'architecture et la sculpture, la peinture aussi a joué un rôle actif en France au moyen âge, depuis le XIVe siècle jusqu'au premier tiers du XVIe siècle.

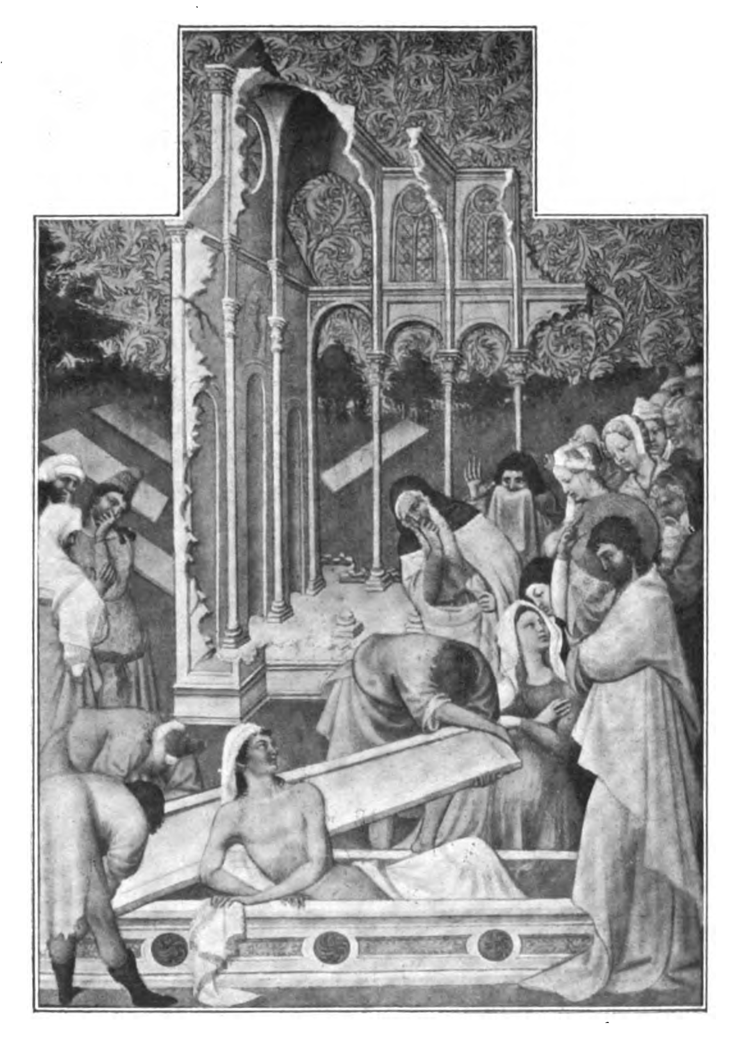
Mais si nos ancêtres ont vu tant créer pour eux et près d'eux, pourquoi nous reste-t-il si peu de chose comme œuvres existant encore? L'histoire se laisse deviner, et bien lamentable. Il semblerait qu'il y ait dans l'instinct de notre race, avec de merveilleuses qualités, un principe pervers qui porte à l'amour de la destruction. Au Salon de 1800, un architecte en vue, d'ailleurs bon professeur, et qui mourut inspecteur général des bâti-

ments civils, Louis-François Petit-Radel, voulant conquérir les suffrages, exposa le plan explicatif d'un moyen « pour faire écrouler et détruire une *église gothique* », procédé rapide, facile, par lequel, disait-il avec satisfaction, « tout l'édifice croule sur lui-même en moins de dix minutes » ! De pareilles tendances ont-elles été une exception ? On sait trop bien que non. Combien, en France, les causes de disparition ont été nombreuses et variées ! Que de pertes incommensurables, par exemple, ont causé dans notre pays les passions politiques ! Déjà, au début du xve siècle, ce sont les bandes parisiennes du parti des bouchers, s'en allant brûler, avec le château de Bicêtre, une collection de peintures, réputée alors une des plus précieuses du monde. Et les protestants du xvie siècle, à quelles fureurs iconoclastes les a entraînés leur haine des prétendus signes d'idolâtrie ! Oserons-nous même flétrir bien haut ces vandalismes, nous qui, malgré le progrès des lumières et le calme public, en dépit de tant d'efforts généreux, tels que les éloquents appels d'un André Hallays, voyons se continuer sous nos yeux la série de ces sauvageries destructives que rien n'excuse ?

Et, à côté de ceux qui détruisaient pour détruire, n'y a-t-il pas eu aussi ceux, non moins dangereux peut-être, qui ont détruit pour refaire, dans la pensée de produire mieux que leurs devanciers ? Qui saura jamais tout le mal qu'ont pu causer, avec les meilleures intentions et dans l'ignorance absolue de leurs méfaits, au xviie et au xviiie siècle, les rois, les princes, les grands, ne voulant plus que des résidences à la mode du jour, les prélats rêvant, dans leurs vieilles cathédrales enluminées au cours des siècles, des blanches et froides nudités de l'église Saint-Roch et de la chapelle du château de Versailles !

Pour les grandes peintures murales, les faits sont aisés à mettre en évidence. Au xive siècle et dans les premières années du xve, il y a eu en France d'une part, en Italie de l'autre, des édifices qui ont reçu, durant la même période, une décoration picturale très importante. En France, l'hôtel Saint-Pol, le vieux Louvre de Charles V, l'hôtel de Savoisi à Paris, le château de Bicêtre, et celui du Vaudreuil en Normandie. En Italie, le palais public de Sienne, le Campo Santo de Pise, la chapelle des Espagnols à Santa Maria Novella de Florence, l'église de l'Incoronata à Naples. Or, que constatons-nous aujourd'hui ? En Italie, il nous est loisible de contempler encore, au moins dans leurs grandes lignes, les fresques du palais

de Sienne, du Campo Santo de Pise, de la chapelle des Espagnols et de l'Incoronata de Naples. En France, que reste-t-il, je ne dis pas des pein-



POL DE LIMBOURG ET SON ATELIER.
LA RÉSURRECTION DE LAZARE
(Miniature des Très riches Heures du duc de Berry. — Musée Condé, à Chantilly).

tures, mais seulement des murs de l'hôtel Saint-Pol, du vieux Louvre, de l'hôtel de Savoisi, des châteaux de Bicêtre et du Vaudreuil? Suivant

l'expression du poète latin, leurs ruines mêmes ont péri : *Etiam periere ruinæ.* L'Italie a gardé ses monuments en les respectant. La France a détruit les siens, ou, quand elle ne les a pas détruits, elle les a modernisés, grattés, passés au badigeon ou au racloir. Tout est là !

Pour les tableaux proprement dits, mêmes conditions désastreuses en France : une construction, une sculpture, se défendent un peu par elles-mêmes. Mais une peinture sur toile ou sur panneau ? Il suffira, pour qu'elle périsse, qu'on l'abandonne sans soin à l'action du temps, à l'humidité, à la pourriture, aux vers rongeant le bois. Or, durant deux ou trois siècles, qui daignait faire attention aux œuvres des vieux maîtres français ? Gaignères en avait formé toute une collection. Il donne sa collection au roi Louis XIV, en 1711. La voilà donc sauvée ! Nullement. La plupart des précieux morceaux réunis par Gaignères sont rejetés, dilapidés, aliénés même. En 1717, la Couronne les fait vendre presque tous aux enchères pour des prix misérables. Dans cette vente, un portrait de Charles VII, et un portrait de la reine Marie d'Anjou, ce dernier peut-être une œuvre de Fouquet, suivant une hypothèse émise par M. Henri Bouchot, sont adjugés, tous deux ensemble, à *trois livres quatorze sous*. Dans le courant du XVIII[e] siècle, il y a encore à Melun un monument de premier ordre, le diptyque de Jean Fouquet avec la Vierge sur un des panneaux et, sur l'autre, le portrait d'Étienne Chevalier en prière, le tout entouré de ce cadre orné d'émaux que M. Paul Le Prieur a si ingénieusement étudié dans cette *Revue* même[1]. Le roi Henri IV, dit-on, avait voulu jadis en donner 10.000 livres. Mais, sous Louis XV, on vient de voir ce que se vendaient des tableaux du XV[e] siècle. Très vraisemblablement, il eût suffi du plus léger effort pour que la possession du diptyque de Melun fût assurée pour l'avenir à un de nos musées français. Nul n'y a songé. Si bien que, tandis que le cadre à émaux disparaissait, la Vierge s'est trouvée un jour exilée à Anvers, et Berlin est devenu finalement l'asile de l'Étienne Chevalier. Le XIX[e] siècle n'a guère été plus clairvoyant. C'est pour ainsi dire par hasard, comme documents historiques rentrant dans le programme du musée de Versailles, et nullement pour leur valeur d'art insoupçonnée, que l'État a acquis les portraits de Juvénal des Ursins et de Charles VII. Plus tard, la chance a voulu qu'il se soit rencontré des donateurs aussi éclairés

1. Voir la *Revue* du 10 août 1897, t. II, p. 25.



École française du XIVe siècle. — La Vierge entourée d'anges
(Seconde moitié d'un diptyque appartenant au comte de Pembroke).

et libéraux que MM. Reiset et Jules Maciet ; sans eux, le Louvre n'aurait pas les tableaux du xv[e] siècle provenant de la chapelle des ducs de Bourgogne. J'ai déjà dit un mot, aussi, de l'accueil plus que froid qu'ont reçu ceux qui ont essayé d'attirer l'attention des pouvoirs publics sur l'imminence de la vente, à Francfort, des Fouquet de M. Brentano. Le duc d'Aumale se trouva là, par bonheur. Grâce à lui, les quarante Fouquet de Chantilly reprirent le chemin de leur patrie et furent assurés à la France. Le grand portrait d'Étienne Chevalier, on le sait, ne les suivit pas.

Dans de pareilles conditions générales, avec des centaines d'années de destructions violentes ou raisonnées, d'abandon, de mépris, est-il surprenant que nos pauvres primitifs français n'aient pas résisté à tant de coups combinés ? Ce serait plutôt le contraire qui pourrait étonner.

Du grand naufrage de la vieille peinture de France, il n'a surnagé que quelques épaves. Le fait est vrai. Mais ces épaves n'en sont justement que plus dignes d'être recherchées, groupées et exposées, comme elles le doivent être bientôt à Paris, grâce à l'initiative de M. Henri Bouchot. Pouvoir étudier ces épaves, d'abord en elles-mêmes, puis comme témoins subsistants de tout un immense ensemble disparu, sera une bonne fortune inappréciable pour ceux que touche l'histoire de notre art national. Et c'est en cela que l'Exposition des primitifs français constituera une œuvre aussi utile que belle et patriotique.

PAUL DURRIEU

(A suivre.)





A PROPOS DE QUELQUES TISSUS

DU XIXe SIÈCLE

L'art du tissu offre, pour l'étude de l'évolution de la décoration, l'avantage de la multiplicité incomparable des documents. C'est, en effet, un art intime et utile par excellence; il répond à tant de besoins immédiats que chaque époque y laisse des traces nombreuses. Ameublement ou costume, l'étoffe reflète non seulement le goût du jour, mais toutes ses tendances; cela est si vrai que nous allons pouvoir, dans cet article, tirer de la plus imprévue de ses utilisations quelques observations d'un caractère très général sur le siècle d'art qui vient de finir. Nous ne retiendrons, en effet, que les tissus, que nous appellerions volontiers anecdotiques, consignant un fait historique, l'engouement d'un moment, un deuil ou une joie populaires. L'épopée napoléonienne, la Restauration, et en général les cinquante premières années du XIXe siècle, sont particulièrement riches en documents tissés de ce genre.

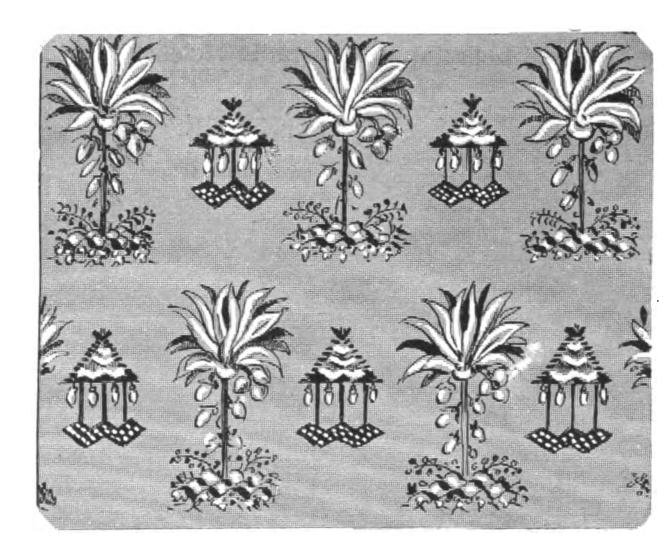
Disons d'abord quelques mots sur les causes les plus directes et les plus déterminantes des nouvelles tendances artistiques à la fin du XVIIIe siècle.

Avec la Révolution naît une clientèle du luxe toute récente. Celle de l'ancien régime avait tous les affinements des fins de race, l'insouciante prodigalité des classes privilégiées, riches par droit de naissance. Quelle différence entre la situation du producteur, alors que les encouragements lui venaient de cette société raffinée dont le goût ne marchandait pas, et celle qui lui est faite par la société nouvelle, dont l'éducation est à



faire, et qui lui imposera la terrible préoccupation du bon marché! Les ressources dont elle dispose ne permettant plus la richesse de l'ancien décor, la manufacture va démocratiser sa production pour la mettre à la portée du plus grand nombre.

On dit généralement que le XIXe siècle a été peu inventif en art décoratif et qu'il n'a pas eu de style caractérisé, sauf toutefois sous le premier Empire. Peut-être serait-il plus juste de dire que l'éloignement n'est pas encore suffisant pour nous permettre de dégager, de l'immense production du siècle, son génie particulier. Peut-être aussi pourrait-on, envisageant la question sous un autre jour, voir dans l'œuvre du XIXe siècle les manifestations normales et progressives de l'état de choses consécutif à la Révolution. La Révolution a créé un monde nouveau : l'art de ce monde et, plus particulièrement, son industrie artistique, devaient passer par les phases habituelles d'imitation et d'adaptation des arts disparus, avant d'arriver à leur forme originale.



TISSU EVOQUANT LA CAMPAGNE D'ÉGYPTE.

C'est la loi commune à toutes les périodes d'évolution : avant de devenir créatrice, chaque civilisation prend d'abord à celles qui l'ont précédée tout ce qui peut s'adapter à ses besoins. L'art arabe rayonne au moyen âge ; à l'aurore de la Renaissance, l'art italien le copie ; mais au XIVe siècle, tandis que la brillante fantaisie arabe s'immobilise, l'Occident s'affranchit de ses influences en étudiant d'abord la nature, puis retrempant son inspiration dans l'étude de l'antiquité, il évolue vers une conception artistique plus conforme à son propre génie, pour enfin créer à son tour.

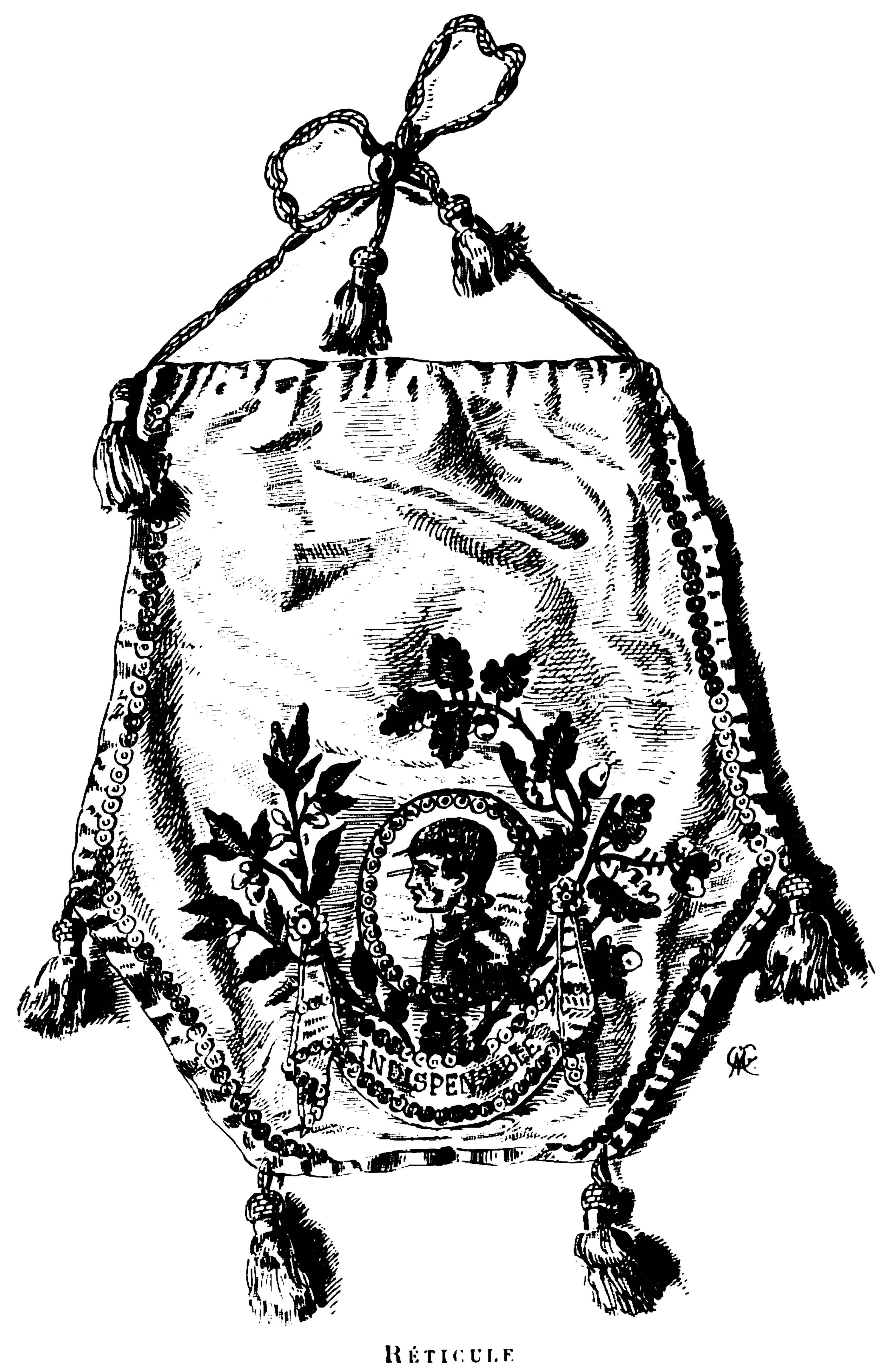
Nous constatons, au XIXe siècle, une marche analogue. Sous le Directoire et le Consulat, reflétant les idées du moment, toute recherche tend vers la tradition antique des républiques grecques et de la république romaine. Les fouilles d'Herculanum et de Pompéi, qui avaient déjà impressionné les artistes sous Louis XV et Louis XVI, occupent davantage encore ceux de la République. La tendance s'affirme d'autant mieux que l'art trouve en David un chef d'école autoritaire, imposant sa manière de voir. Cette direction presque unique, officielle en tout cas, donne à l'ensemble une homogénéité si bien caractérisée, que le style de l'Empire peut se définir en quelques mots : c'est une copie ou mieux une adaptation des ressources décoratives de l'antique. Dans le tissu, en particulier, on s'inspirera du décor mural gréco-romain, mélange de lignes d'architecture, d'ornements conventionnels et d'éléments réalistes.

La Restauration marque une nouvelle phase de cette période d'imitation. Bien entendu, on ne veut plus rien alors qui rappelle l'Empire. On rêve de reprendre les choses où les avaient laissées les émigrés, au moment de la Révolution; mais le monde a marché. D'une part, les artistes, éduqués dans une tout autre voie, sont incapables de ce brusque retour en arrière, et, d'autre part, le consommateur, noble retour d'exil ou parvenu de la fortune, n'a plus la désinvolture d'antan, ici par manque d'instinct, là parce que vingt-cinq ans d'exil et de privations l'ont rendu circonspect.

Mieux que des goûts de la clientèle, le mouvement artistique reçoit son impulsion de la poussée particulière désignée sous le nom de romantisme, qui répudie la forme dite classique. Une des conséquences les plus immédiates de ce mouvement d'idées sera l'étude plus complète et mieux approfondie de l'histoire. De cette nouvelle direction des études naîtra le désir de reconstituer le passé. A la cour, lorsque la grâce de la jeune duchesse de Berry y aura apporté un peu de joie, on donnera des fêtes qui se ressentiront de cette tendance. Aux bergerades de Trianon, aux ballets symboliques du XVIIe et du XVIIIe siècles, succéderont des mascarades historiques, telles que la reconstitution du mariage de Marie Stuart et de François II.

C'est dans le même esprit qu'on ira chercher des modèles, pour les tissus d'ameublement, dans les styles disparus, surtout dans l'art français. Les premiers essais seront maladroits et lourds. Mais, peu à peu, le goût

s'épurera, et lorsque, sous Napoléon III, on continuera à s'inspirer du passé, on le fera du moins avec un goût plus averti. Beaucoup d'étoffes d'ameublement de cette époque sont incontestablement fort réussies ; elles évoquent le passé sans le copier, allant généralement prendre dans une autre branche de la décoration certains éléments inexploités jadis. C'est ainsi que le décor dit « Bérain », dont on ne trouve pas d'exemple dans les tissus du temps, devient, sous Napoléon III, l'expression la plus courante de ce que les tapissiers donnent pour pur style Louis XIV ; de même la rocaille qui, sous Louis XV, n'était guère sortie du domaine de la sculpture, fait, sous Napoléon III, le fonds du décor tissé dénommé Louis XV par le marchand de meubles. Qui sait si cette science spéciale, avec ses bizarreries, n'apparaîtra pas dans l'avenir comme l'expression vraie du style de la seconde moitié du XIXe siècle ?



RÉTICULE
AVEC PORTRAIT DE BONAPARTE IMPRIMÉ SUR SOIE.

L'éducation moderne passe encore par une dernière phase.

En 1878, les Japonais exposèrent une suite inoubliable de travaux de leurs industries artistiques, parmi lesquels des tissus et des broderies. Jusque-là, tous ces produits étaient restés du domaine de la curiosité. Pour la première fois, il nous était permis d'en étudier, sur un plus grand nombre de spécimens, le charme imprévu, la saveur réaliste, l'exécution spirituelle et savante. Ce fut une révélation, et qui eut une incontestable influence sur notre art. On se mit à étudier de façon plus pénétrante la nature : ce fut l'occasion d'un nouveau genre de composition ne se servant que des détails dérivés de la nature, sans les liaisons architectoniques d'ornements conventionnels employées jusque-là.

On peut dire, en résumé, que jusqu'à ces dernières années, les recherches d'art industriel tendaient presque toujours, par une suggestion inconsciente, à une reconstitution; et il n'est pas moins inconscient, ce besoin impérieux de créer de toutes pièces, qui est la caractéristique de la jeune école contemporaine. Ainsi se justifie ce que nous disions en commençant : que le XIXe siècle pouvait être considéré comme l'évolution normale et progressive de l'état de choses consécutif à la Révolution. Après la lente revue des styles disparus qui lui sert de préparation, la civilisation moderne arrive enfin à sa forme définitive, à son ère de création.

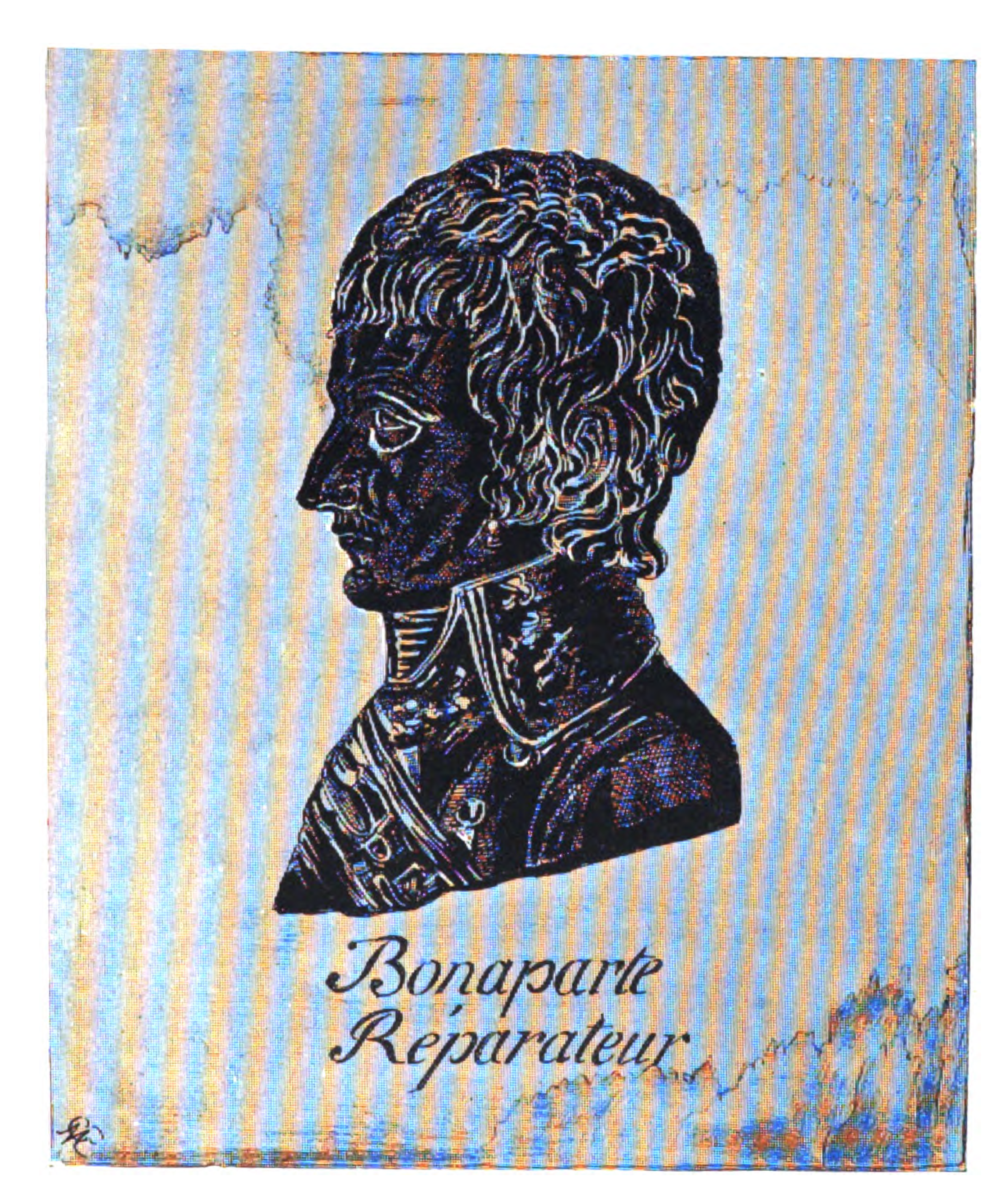
Nos tissus anecdotiques vont nous fournir quelque indication de la direction à lui donner.

Très suggestifs sont les tissus qui évoquent les enthousiasmes populaires d'un moment. Leur rapprochement parfois douloureux, parfois aussi bien ironique, a son éloquence : nous y voyons alternativement exaltées les opinions les plus contraires, ce qui n'a pas lieu de nous étonner, puisqu'elles émanent d'une société nouvelle cherchant sa voie, pendant tout ce XIXe siècle qui lui fournit l'occasion de crier deux fois « vive l'Empereur », trois fois « vive le Roi », quatre fois « vive la République ».

Affirmer par des monuments petits et grands, en même temps que ses revendications, ses conquêtes dans tous les domaines, ceux des armes et ceux de l'esprit, est un des plus pressants besoins de tous les temps. L'épopée napoléonienne ne pouvait y manquer.

L'immense lassitude de la peur, la tension angoissée des esprits vers le libérateur possible, auront pour conséquence ce 18 Brumaire qui porte

à la première magistrature du pays le jeune général Bonaparte. La campagne d'Italie, la campagne d'Égypte, et surtout peut-être ce retour qui tient du miracle, avaient rendu son nom populaire, et tous les partis étaient venus à sa rencontre, lui demandant, après la victoire, l'ordre et la paix. La campagne d'Égypte sera le thème sur lequel brodera surtout le tisseur pour satisfaire le besoin d'acclamations qui restent encore impersonnelles. Nombreuses sont les étoffes dont la composition évoque ce souvenir[1]. Bientôt l'hommage sera plus direct; nous le voyons dans cet écran tissé en présence du premier Consul avec cet envoi : « Il nous a donné la paix »[2], ou dans cet autre : « A Bonaparte réparateur »[3]. Il semble que tous les cœurs qui vibrent en ce monde nouveau, issu de la Révolution, sentent bien que le héros leur apporte leurs premières gloires, et que fixer la sienne dans des monuments, c'est aussi affirmer la leur. La suite des



TISSU BROCHÉ, SOIES POLYCHROMES IMITANT LE BRONZE, SUR FOND SATIN BLANC.

1. Tissus évoquant la campagne d'Égypte, page 99.
2. Velours épinglé noir sur fond côtelé crème, page 105.
3. Tissu broché soies polychromes, imitant le bronze, sur fond satin blanc.

portraits tissés de Napoléon formerait un volume; il y en a de toutes les formes, de toutes les dimensions, à la portée de toutes les bourses.

L'imagination des artistes du tissu s'ingénie à chaque grand événement : un soleil sortant des nuages rappelle la glorieuse victoire d'Austerlitz[1], puis ce sont les lauriers avec des noms de batailles, la Légion d'honneur en semis, en semis également les étoiles napoléoniennes, la violette, la frétillaire ou couronne impériale, l'aigle, etc., etc.



FRAGMENT DU POÊLE QUI RECOUVRAIT LES CENDRES DE NAPOLÉON, LORS DU TRANSPORT AUX INVALIDES
Satin de soie pourpre violette.

En 1815, nous retrouvons endeuillées toutes ces compositions que porteront, en gilets ou en cravates, les fidèles du grand Empereur, tandis que la masse inconstante, épuisée, il est vrai, de sacrifices et lasse de pleurer sur tant de sang versé, glorifiera les envahisseurs alliés qui apportent enfin la paix[2]. On imite alors le décor *au soleil d'Austerlitz* pour symboliser la Restauration sous la forme d'une croix sortant des nuages. On portraiture en velours, en satin, le roi et la duchesse d'Angoulême. On tisse, avec leur effigie, les testaments de Louis XVI et de Marie-Antoinette. Des rubans

1. Tissu en soie brochée, décoré d'un soleil sortant des nuages, tissu dit « au soleil d'Austerlitz ». Nous reproduisons, page 101, un réticule conçu dans le même esprit, orné d'un portrait de Bonaparte, imprimé sur soie, avec l'envoi, « l'indispensable ». Velours à semis d'étoiles dites « napoléoniennes ».

2. On tissa en l'honneur des alliés un écran, représentant les écussons et les initiales d'Alexandre de Russie, de François II d'Autriche et de Guillaume de Prusse, avec l'inscription : « Unis pour le bonheur du monde ».

Nous reproduisons, page 106, un autre écran, donnant les profils d'Alexandre de Russie, de François II d'Autriche et de Guillaume de Prusse, avec la date : « 28 septembre 1815 ».

représentent le duc de Berry sur son lit de mort, voisinant avec d'autres où s'étalent les « vive la Charte », les fleurs de lys ou la fameuse girafe offerte à Charles X.

1830 va être un renouveau plein d'entrain convaincu. Le lyrisme romantique chante derechef les revendications sociales, en exaltant la liberté, l'indépendance américaine, Lafayette et Washington[1], l'espoir en la charte du roi citoyen. Les nouvelles gloires par les armes, Vanneau sur les barricades, le vote des 221 députés réélus avant les Trois Glorieuses[2], le coq gaulois, sont autant de motifs à paraphrases. Et ce sera aussi l'apothéose de Napoléon, lors du



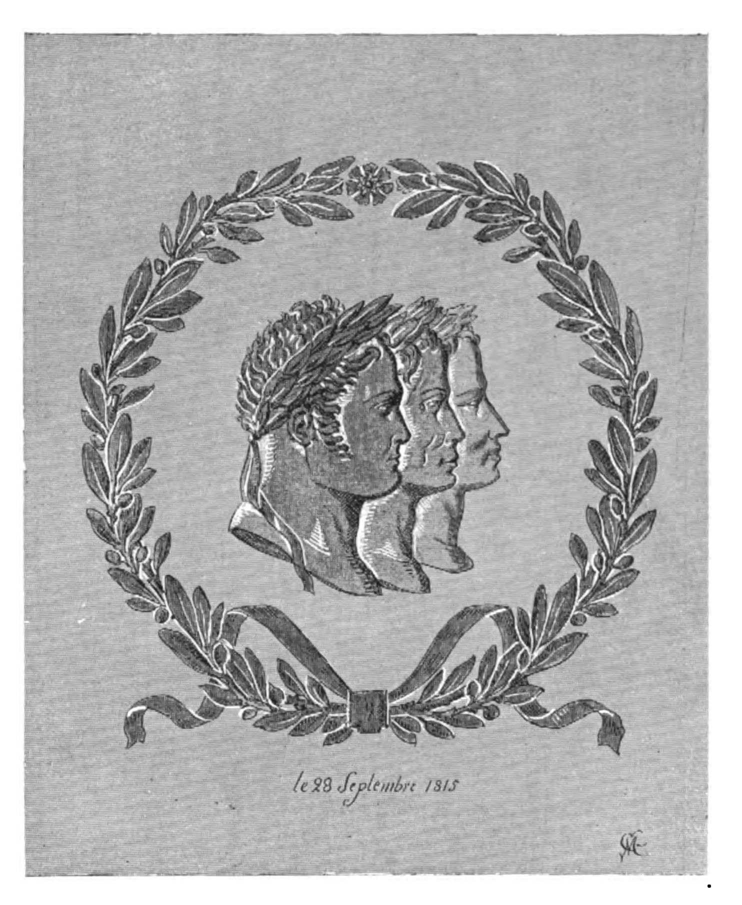
VELOURS ÉPINGLÉ NOIR SUR FOND COTELÉ CRÈME.

1. Nombreux sont les tissus qui évoquent l'indépendance américaine ; nous en connaissons une vingtaine au moins. La plupart donnent des portraits de Washington, de Jackson, de Lafayette, avec diverses inscriptions.

2. En août 1829, Charles X avait dissous la Chambre après la protestation des 221 contre le ministère Polignac. Les 221 furent réélus ; c'est ce fait que relate notre tissu.

transport de ses cendres aux Invalides. A cette occasion, on remettra en faveur tous les souvenirs de l'épopée, y compris le martyre de son héros, inséparable de sa gloire[1].

De 1848, signalons seulement l'écharpe d'un député. Pour le second Empire, les souvenirs tissés sont nombreux; parmi les plus curieux sont les rubans sur la campagne de Crimée, où soldats français et anglais fraternisent au grand ébahissement des combattants du premier Empire, tandis qu'on y malmène fort nos bons amis d'aujourd'hui, les Russes.

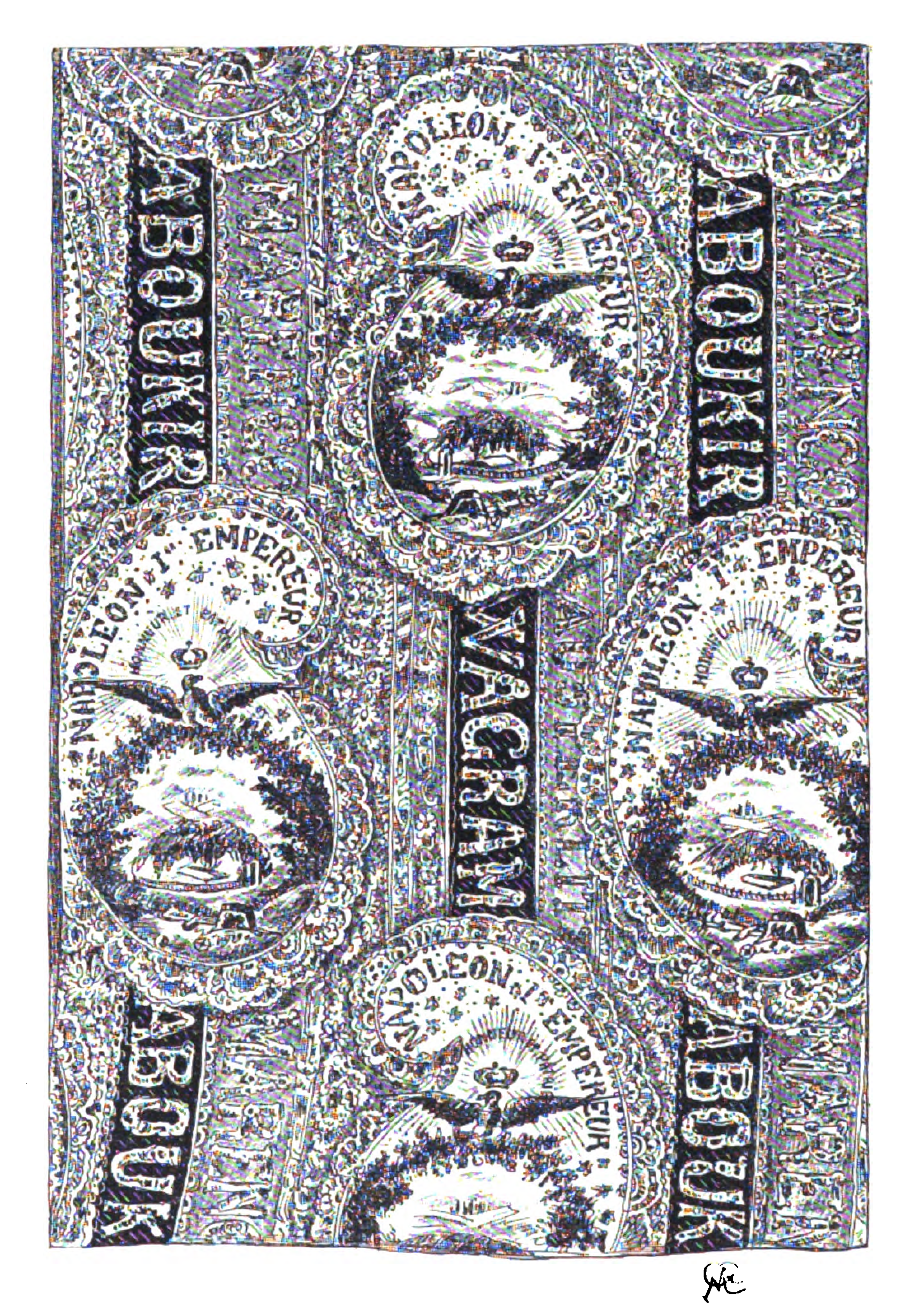


ÉCRAN EN L'HONNEUR DES ALLIÉS
Alexandre Ier, François II et Frédéric-Guillaume III.

Du dernier tiers du XIXe siècle, enfin, nous aurions beaucoup à citer : entre autres, la série des portraits tissés de nos présidents de la République, les souvenirs des Expositions universelles et des visites princières. Nous voudrions déduire quelques observations de ces dernières productions. De moins en moins on y sent le reflet d'une conviction sincère. Nos tissus d'actualité ne sont plus guère qu'articles à camelots. La raison, il faut la voir peut-être dans cette orga-

1. A l'occasion du retour des cendres, on exécute de nombreux portraits de Napoléon, des reproductions du tombeau de Sainte-Hélène, d'autres relatant les principaux faits de son règne.

nisation spéciale de nos enthousiasmes, réglés par le calendrier ou le protocole, par le manque aussi d'événements très palpitants; bien mieux, le scepticisme des classes moyennes, qu'hier encore nous appelions « fin de siècle », les rend moins susceptibles de ces épanouissements expansifs de nos aïeux, gens de foi ardente, aussi bien religieuse que politique. Encore une fois, le « ceci tuera cela » de notre grand poète s'est réalisé : l'imagier populaire a cédé la place au journaliste qui a accaparé la tribune aux revendications et monopolisé les manifestations de l'opinion. Il ne viendra plus à l'idée du bourgeois cossu d'arborer une riche étoffe de costume ou d'ameublement affirmant des convictions; son journal suffit. Le besoin de marquer sa trace sévit plus que jamais pourtant, mais en haut et en bas de l'échelle sociale. En haut, on statufie abondamment et officiellement, tandis qu'en bas on cocarde encore volontiers à jour fixe. Le juste milieu se réserve.



TISSU CHALE REPRÉSENTANT LE TOMBEAU DE SAINTE-HÉLÈNE ET LE PETIT CHAPEAU SUR DES TROPHÉES DE GUERRE.

Étendons notre champ, et de l'infériorité d'intérêt documentaire de

nos derniers tissus d'actualité tirons également cette conclusion : nous nous refusons à l'art représentatif d'idées. Ne sommes-nous pas d'ailleurs les continuateurs de ces Grecs de l'antiquité qui, ayant pris l'habitude de la philosophie raisonneuse, en arrivèrent à un idéal d'art purement plastique ; continuateurs aussi, étant de même race, de ces Latins de la Renaissance, chez lesquels l'art perd son mysticisme giottesque à mesure que, plus instruits et moins croyants, ils réservent leurs admirations à l'impeccabilité de forme d'un Raphaël ou à la recherche purement décorative d'un Véronèse ?

Certes, la société moderne, née de la Révolution, pourrait être fière



Écharpe de député de Lamartine en 1848.

devant l'histoire du xxe siècle, si, après être passée au xixe par des phases éducatives analogues à celles des commencements de la Renaissance italienne, elle arrivait à une période d'aussi grande perfection que cette fin du xve que nous évoquions à l'instant.

Si l'histoire nous indique le but où il faut tendre, elle nous enseigne aussi les moyens d'y arriver. Les prestigieux maîtres du temps de Raphaël étaient des savants de premier ordre. Rien ne leur était étranger de ce qui relevait du domaine de l'intelligence. Combien, en même temps qu'artistes, ont été ingénieurs, architectes, littérateurs, diplomates même ! Eux aussi avaient profité de l'effort de leurs prédécesseurs directs, qui, après avoir interrogé la nature pendant le xive siècle, avaient exhumé pendant le xve le passé de l'antiquité. Sur cette solide base leur école resplendit, géniale, affranchie, avec une forme d'art admirablement adaptée à l'esprit de l'époque.

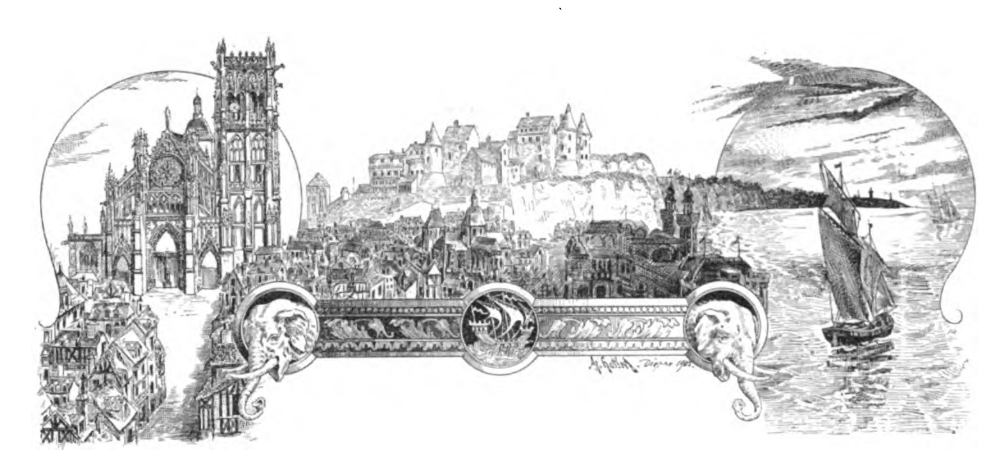
C'est à un pareil résultat aussi que doivent tendre nos efforts.

Le XIXe siècle, dans sa lente revue du passé, a rassemblé des trésors d'enseignement qui doivent nous forcer à créer à notre tour. Les conditions de l'art moderne doivent être : 1° le beau plastique approprié à tous nos besoins; 2° la recherche de ce beau sans prodigalités inutiles, résidant par conséquent dans la perfection de la forme et non dans une profusion, insouciante de la dépense, telle que la comprenait la société de l'ancien régime. Pour cela, il est indispensable que le producteur connaisse tout de son métier et de son temps, que le fabricant d'étoffes, notamment, puisse donner le premier coup de crayon et le dernier coup de navette.

RAYMOND COX



LE MARÉCHAL DE CASTELLANE.



LES GRAVEURS DU XXe SIÈCLE

AUGUSTE HOTIN



O Jacquemart! où est le temps du prestigieux rendu des objets d'art par des mains d'artistes? De l'étranger, des pays sans graveurs, nous est venue, hélas! à la place de l'illustration, la documentation, multipliée, donc rapide, donc photographique, donc en simili, donc sur papier couché ou assassiné par un lissage outré. Petits carrés de cambouis sur pseudo-porcelaine!... Mais en France, pays des graveurs, — burin, pointe et bois, — qui sont une armée et ne demandent qu'à marcher!...

Voyez Hotin, un dieppois fixé à Paris : il a le fanatisme de la reproduction des objets d'art; il a rempli de ses dessins *l'Art pour tous*, la *Gazette des Beaux-Arts;* les livres d'Henry Havard : *l'Ameublement*, *l'Orfèvrerie*, *les Bronzes*, *les Styles;* il a gravé le *Trésor de Saint-Jacques* de Dieppe, le *Coffret en cuir ciselé* du musée de Clermont, la *Crosse abbatiale* du musée de Versailles, et — remarquablement — le hanap d'or de l'Union Centrale *(la Vigne)*, par Falize, auquel aujourd'hui, pour pendant, il a voulu donner, dans la *Revue*, la coupe de Falize : *les Vins de France*.

Les « deux écoles » : ouvrez la *Revue* de juin 1903 (page 477), c'est la nouvelle; — l'eau-forte de Hotin, c'est l'ancienne. — L'ancienne nous plaît fort!

HENRI BERALDI



"LES VINS DE FRANCE" GOBELET OR ET EMAIL



ANTOINE GRAFF[1]



Les arts, et surtout celui de la peinture, sont l'ornement naturel des cours : c'est peut-être pour cette raison que la Suisse, ce pays aux sites grandioses et qui a donné à toutes les époques des exemples d'activité et d'énergie, n'a eu que très peu d'artistes de renom. Les grands seigneurs qui les encouragent manquaient à la Suisse.

Aussi les grands peintres furent-ils rares dans la patrie d'Holbein, et ceux dont les œuvres ont marqué travaillèrent surtout hors de leur pays ; c'est dans les cours étrangères qu'ils ont trouvé le succès. Holbein lui-même leur avait montré le chemin, en s'installant de longues années en Angleterre.

1. M. le professeur Julius Vogel, de l'Académie de Dresde, a publié en 1898, à Leipzig, une remarquable étude sur Graff, avec de nombreuses photographies d'après les originaux. Nous lui adressons nos sincères remerciements pour l'amabilité qu'il a eue de nous autoriser à les reproduire.

Nous avons également consulté : *Anton Graff. Documents pour l'histoire de l'art au XVIIIe siècle*, par Richard Muther. Leipzig, 1881. — *Anton Graff de Winterthur. Description des tableaux, avec préface biographique*, par Otto Waser, professeur à l'Université de Berne. Zurich, 1903.

Son exemple fut suivi par Nicolas Manuel et son fils Hans-Rodolph, dont la manière se rattache plus particulièrement à celle du grand peintre bâlois. Johan Schnell et Rodolph Schmeit travaillèrent également à Londres ; au XVIIe siècle, Mathieu Merian, Jean Petitot, Rodolph Werenfels et Robert Gardel, vinrent en France.

Graff, que nous voulons faire connaître à nos lecteurs, ne pouvait manquer de suivre la tradition. C'est au musée de Dresde que se trouvent une grande partie de ses œuvres, mais on en rencontre également en Pologne, et si les traces de son séjour à Varsovie nous échappent, il est certain néanmoins qu'il y fit de nombreux portraits, entre autres ceux qui sont aujourd'hui dans la galerie Willanow.

Anton Graff est né en Suisse, à Winterthur, dans le canton de Zurich, le 18 novembre 1736. Il était le septième enfant d'Ulrich Graff, potier d'étain, comme plusieurs de ses ancêtres dont il est fait mention sur les registres de la commune dès 1350. Son père voulait absolument lui faire prendre le même métier que lui, mais le jeune garçon était rebelle aux idées paternelles. Il n'était pas plus docile aux leçons de son maître d'école. Il écrivait mal; mais en revanche il couvrait de croquis tout ce qui se trouvait sous son crayon, et spécialement ses culottes de cuir, qui faisaient l'admiration et la joie de ses camarades.

Devant une vocation aussi manifeste et sur les instances du pasteur Wirz de Rickenbrach, le père se laissa fléchir et permit à Antoine d'entrer à l'école de dessin que venait de fonder Ulrich Schellemberg. Le maître avait beaucoup voyagé, mais son bagage était mince ; heureusement pour ses élèves, il avait rapporté avec lui des copies de tableaux, des dessins et des plâtres, qui avaient appartenu à son beau-père, Jean-Rudolph Huber de Berne, qu'on appelait « le Tintoret de la Suisse ».

Comme tous les apprentis à cette époque, Graff passait la plus grande partie de son temps à préparer les couleurs, à nettoyer les pinceaux et à porter par les rues les pots de peinture, car son maître ne croyait pas au-dessous de lui de faire de l'ornementation et de peindre des enseignes. Antoine s'acquitta de ses fonctions avec tant de zèle, d'intelligence et de gentillesse, qu'étant promptement devenu l'élève préféré de son maître, celui-ci l'engagea à quitter la nature morte et le paysage pour se consacrer au portrait, le plus sûr moyen de faire fortune, pour un peintre de

cette époque. Il dut, à ce propos, lui montrer un album[1], qui existe encore à Winterthur, et qui était une sorte de carte d'échantillons que le peintre



CHRISTOPHE URBANOWSKI
(Collection du comte Starzinski).

soumettait à ses modèles pour le choix à faire de l'attitude, de la pose et même du costume et des accessoires.

C'est à cette époque qu'il fit son propre portrait, où il se représenta le

1. Cet album appartient à M. Alfred Ernst, le distingué conservateur du musée; il contient cinquante-deux dessins au crayon.

pinceau à la main, comme il le fera du reste chaque fois qu'il se peindra lui-même ; cette œuvre de jeunesse est pleine de promesses, et le front vaste, les yeux vifs et spirituels qui éclairent une physionomie ouverte, annoncent que le peintre les tiendra.

Son apprentissage étant terminé, il lui fallait faire son tour d'Allemagne ; Schellemberg le recommanda à Jacques Haid, un graveur d'Augsbourg, qui devait lui donner « la nourriture, le logement et du travail ». Mais il avait compté sans les règlements de la corporation, qui ne permettaient pas aux peintres étrangers de venir faire de la concurrence ; Graff devait cesser de peindre ou quitter la ville, — ce qu'il fit. Il se rendit à Anspach avec une lettre de recommandation de Haid pour Schneider, le peintre de la cour du margrave Charles-Alexandre, sur le cœur duquel régnait alors la Clairon. Malheureusement, notre peintre n'était encore qu'un trop petit personnage pour faire le portrait de la célèbre comédienne, et c'est à copier le Grand Frédéric, d'une vente courante alors, que son maître ne cessa de l'employer ; travail ingrat, mais qui eut au moins le bon côté de lui donner une grande facilité d'exécution.

Notre jeune artiste était passablement las de l'éternelle copie du roi de Prusse ; mais il avait trouvé dans la femme de Schneider et dans ses deux charmantes filles d'affectueuses amitiés, et il resta. On le trouvait « aimable et honnête », dit-il dans une de ses lettres, on aurait voulu le garder comme gendre ; mais son cœur balançait si bien entre les deux sœurs que, ne pouvant se résoudre à faire un choix, il quitta Anspach pour retourner à Augsbourg, où Haid le rappelait, ceux qui l'en avaient fait partir étant morts ou devenus plus accommodants.

Il y demeura sept ans, toujours comme apprenti, mais non sans faire de temps en temps quelques portraits qui attirèrent l'attention sur lui, et non sans aller quelquefois à Munich, pour voir les tableaux des châteaux royaux, ceux de la galerie de Schleissheim et particulièrement ceux du peintre de la cour, Desmarets. Après avoir été secrétaire de l'ambassade de France à Stockholm et avoir fait de la peinture en amateur, Desmarets était arrivé à un talent honorable, qui se recommandait par une certaine fougue et un véritable don de composition.

C'est à Augsbourg que Graff fit la connaissance de Georges Sulzer, de Berlin, dont il devait devenir le gendre, alors que celui-ci revenait d'un



voyage en Suisse avec quatre jeunes gens qui devaient se distinguer plus tard, Lavater, Hess, Fussli et Itzeler.



Mme Graff et sa fille
(Musée de Winterthur).

Après avoir séjourné quelque temps à Regensbourg et à Winterthur, Graff s'installa à Zurich. Les portraits qu'il y fit allaient lui ouvrir les

Corrège et la *Sainte Barbe* du Dominiquin, sans compter les Van Dyck.

Comme Mme Vigée-Lebrun, Graff tenait note de tous ses travaux. On trouve, dans son grand livre, l'indication de mille six cent cinquante-cinq tableaux et de trois cent vingt-deux dessins. C'est un chiffre respectable; il est vrai qu'il travailla près d'un demi-siècle, et, alors même que l'âge avait considérablement affaibli sa vue, il peignait encore.

Il arriva pour lui ce qui se produit pour ceux qui vivent longtemps; il survécut à ses vieux amis, à un de ses fils, à son gendre et à sa chère femme, qu'il perdit le 16 avril 1812, après quarante ans d'une union sans nuage. Le 22 juin 1813, il mourut à l'âge de soixante-seize ans.

Sirey, dans son *Dictionnaire des peintres*, dit de Graff qu'il avait « beaucoup de vérité, de naturel, une absence totale de prétention, un dessin agréable, un coloris vigoureux et clair » et qu'il est « un des meilleurs peintres de portraits de son époque ». Nous ajouterons, après avoir étudié son œuvre, qu'il avait de plus le don de voir chacun de ses modèles sous son jour particulier : il ne se contentait pas de les faire poser, il voulait les bien connaître, vivre dans leur intimité, pour donner à l'image le caractère de la personne.

Ses portraits des princes et princesses de Saxe, ceux des grands personnages de la cour, ont la noble dignité qui convient. Ceux de Frédéric-Christian [1] et de Frédéric-Auguste le Juste [2] sont de beaux portraits officiels; mais, où nous retrouvons les qualités d'observation du maître, c'est dans l'attitude énergique et simple à la fois qu'il a su donner au portrait en pied du prince Henri XIII de Reuss [3], en uniforme, appuyé sur son sabre, et à celui du chevalier Georges de Saxe [4], en cuirasse, avec le bâton de commandement à la main. Nous devons signaler encore la façon dont il a su rendre le regard inquisiteur de Frédéric II dans le portrait qui est à Sans-Souci, la physionomie un peu naïve mais bien vivante du prince Henri de Prusse et l'élégance de Stanislas Potocki et du staroste Pierre Potocki [5].

Les bourgmestres qui sont à la bibliothèque de Winterthur, avec leurs

1. A l'hôtel de ville de Leipzig.
2. A la Galerie royale de Dresde.
3. Au nouveau château de Greiz.
4. A la forteresse de Königstein, près de Dresde.
5. Ces deux derniers portraits sont à la galerie Willanow, près de Varsovie.



La Famille du peintre
(Musée de Winterthur).

peut-être de tous les portraits de Graff. C'est celui de Christophe Urbanowski, un ancêtre du comte Starzinski, fait à Dresde en 1791. Tout y est : dessin impeccable, couleur charmante, touche souple et délicate, simplicité de la pose. L'expression de la figure, encadrée dans une perruque poudrée aux boucles légères, est exquise; jusqu'à la souplesse de la cravate négligemment nouée sur un jabot de dentelle, et aux larges boutons brillants qui éclairent l'habit, tout forme un ensemble parfait, qui rappelle les meilleurs tableaux de Drouais.

Tous ses portraits de femmes ont de la distinction et une belle allure ; celui de la reine Élisabeth-Christine, qui se trouve au musée Hohenzollern, à Berlin, est un des plus réussis. Ceux des princesses de Saxe, Marie-Christine et Caroline-Marie, au château de Pillnitz ; de la duchesse de Schleswig-Holstein Augustenbourg, à Winterthur ; de la comtesse Constance Rzewuska, née Lubomirska, au musée de Willanow, et, enfin, celui de M[me] Auguste Graff, au musée de Winterthur, sont des modèles de grâce et de vérité.

Graff a aimé à peindre son portrait et celui des siens. Ces portraits, en général, sont parmi les meilleurs qu'il ait laissés. Dans celui dont nous avons parlé plus haut, il a un habit vert, des bas blancs, une culotte rouge et un bonnet noir, et le tout s'harmonise parfaitement sur un fond gris : c'est le tableau qu'il exposa à Dresde, en 1766. Celui où il s'est peint à cinquante-huit ans est le plus important et le plus remarquable ; il a été gravé par Haid et par Baus, ami du peintre qui a fait également deux beaux portraits de Baus à des âges différents. Il s'est représenté en pied, tenant de la main gauche la palette et les pinceaux, le bras droit sur le dossier de sa chaise et regardant le spectateur. Quel bon regard, et comme dans cette physionomie ouverte et aimable on lit bien tout le caractère de l'artiste !

Il se peint encore à soixante-dix ans, avec de grandes lunettes : ses traits sont accentués, des rides nombreuses sillonnent son visage, qui garde toujours cependant la même sérénité. Sa famille a encore posé pour deux de ses meilleures toiles; dans l'une, c'est sa femme et sa fille, et dans l'autre, son fils aîné Karl-Antoine, qui fut un peintre de paysage distingué, reproduisant surtout des sites de régions de montagnes[1]. Enfin,

1. Il mourut à Dresde en 1832.

il nous reste à parler de deux grandes compositions, où Graff s'est représenté avec sa femme et ses trois enfants. L'un de ces tableaux est au musée de Winterthur ; l'autre, qui en diffère considérablement, est à Paris ;



Dora Stock
(Musée Kœrner, Dresde).

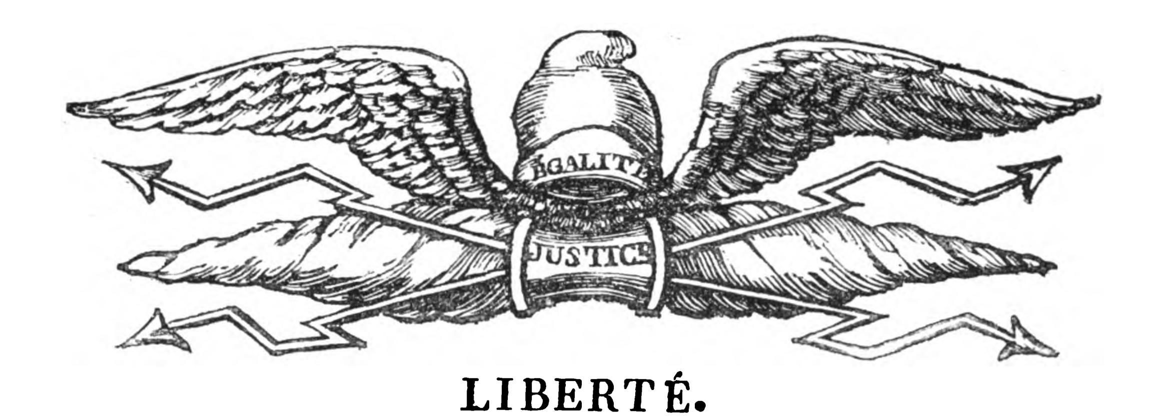
il appartient au comte Jean de Castellane et provient du château de Sagan. Le tableau de Winterthur doit avoir été peint le premier, et il semble moins au point que l'autre. Le groupement des personnages est à peu près le même dans les deux toiles, avec cette différence que, dans celui de Winterthur, le fils aîné est debout à gauche, montrant des gravures au

cadet accoudé à une petite table, tandis que, dans celui du comte Jean de Castellane, les deux jeunes garçons, placés sur le devant, forment le centre de la composition, l'aîné assis derrière la table, le second à genoux et regardant le spectateur. Dans les deux toiles, le maître, la figure tournée de trois quarts, est assis devant son chevalet, en train de peindre ; sur la droite, sa femme donne une leçon de lecture à sa petite fille. La scène est charmante ; malheureusement, quoique harmonieuse, la tonalité des deux tableaux est un peu sombre.

En se souvenant du chiffre de seize cent cinquante-cinq portraits peints par Graff et en examinant les quelques reproductions que nous donnons des œuvres du maître, le lecteur, nous l'espérons, estimera comme nous que ses succès étaient légitimes. Les hommages qui lui ont été rendus par l'Académie des Beaux-Arts de Dresde, en 1898, et par ses compatriotes de Winterthur, qui ont fait en 1902 une exposition spéciale d'un grand nombre de ses œuvres, ont été la juste consécration de sa renommée, car, par sa technique élégante et personnelle, par sa conscience et son honnêteté, Graff a mérité d'être considéré comme un des plus grands peintres de portraits de son époque en Allemagne.

FOURNIER-SARLOVÈZE





LIBERTÉ.

L'ILLUSTRATION
DE LA
CORRESPONDANCE RÉVOLUTIONNAIRE

(SECOND ARTICLE [1])

D'autres artistes surent identifier leurs œuvres avec les aspirations de la Révolution ; ils créèrent toute une iconologie nouvelle, où l'on vit, à côté des attributs essentiels, comme le bonnet, le faisceau, le niveau, les balances, l'œil, le coq, la foudre, etc., prendre place les tables de la Constitution, l'arbre de la Liberté, l'hydre aux cent têtes, symbole de la tyrannie, les chaînes brisées, la couronne renversée, et toutes les images qui personnifiaient les idées politiques de l'époque. Une des premières compositions de ce genre fut exécutée en l'an II, par Moitte et Pauquet [2].

Garneray et Quéverdo furent, pour ainsi dire, les créateurs de cette nouvelle école de la vignette. Jean-François Garneray, né à Paris en 1755, ne se contentait pas d'être peintre, dessinateur et graveur, il s'occupait

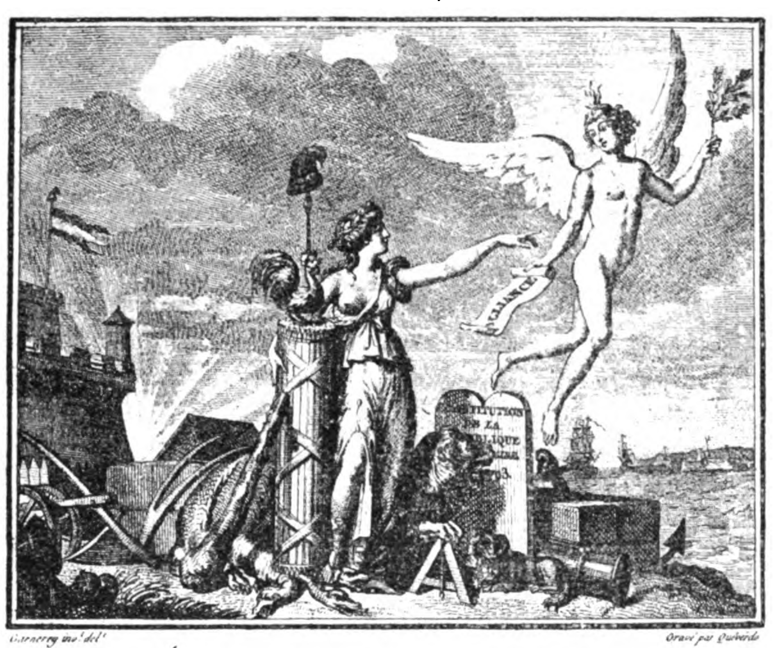
1. Voir la *Revue*, t. XIII, p. 321.

2. Cet en-tête, que nous avons retrouvé au Cabinet des Estampes, porte la signature : « Dessiné par Moitte, an II de la République, gravé par Pauquet. » Nous ne savons pour quelle administration ces deux artistes l'exécutèrent. Sur J.-G. Moitte (1747-1810) et sur J.-L.-C. Pauquet, on peut consulter Renouvier, pp. 45-48 et 338-339.



aussi de politique : *le Moniteur* enregistra un jour les propositions qu'il adressa à la Convention au sujet d'un nouveau mode de perception des impôts. Ses vignettes sont la traduction exacte des idées et du langage de l'époque, aussi ne doit-on pas être surpris de les retrouver de l'an II à l'an IV, sur les principaux papiers officiels. Quéverdo fut toujours chargé





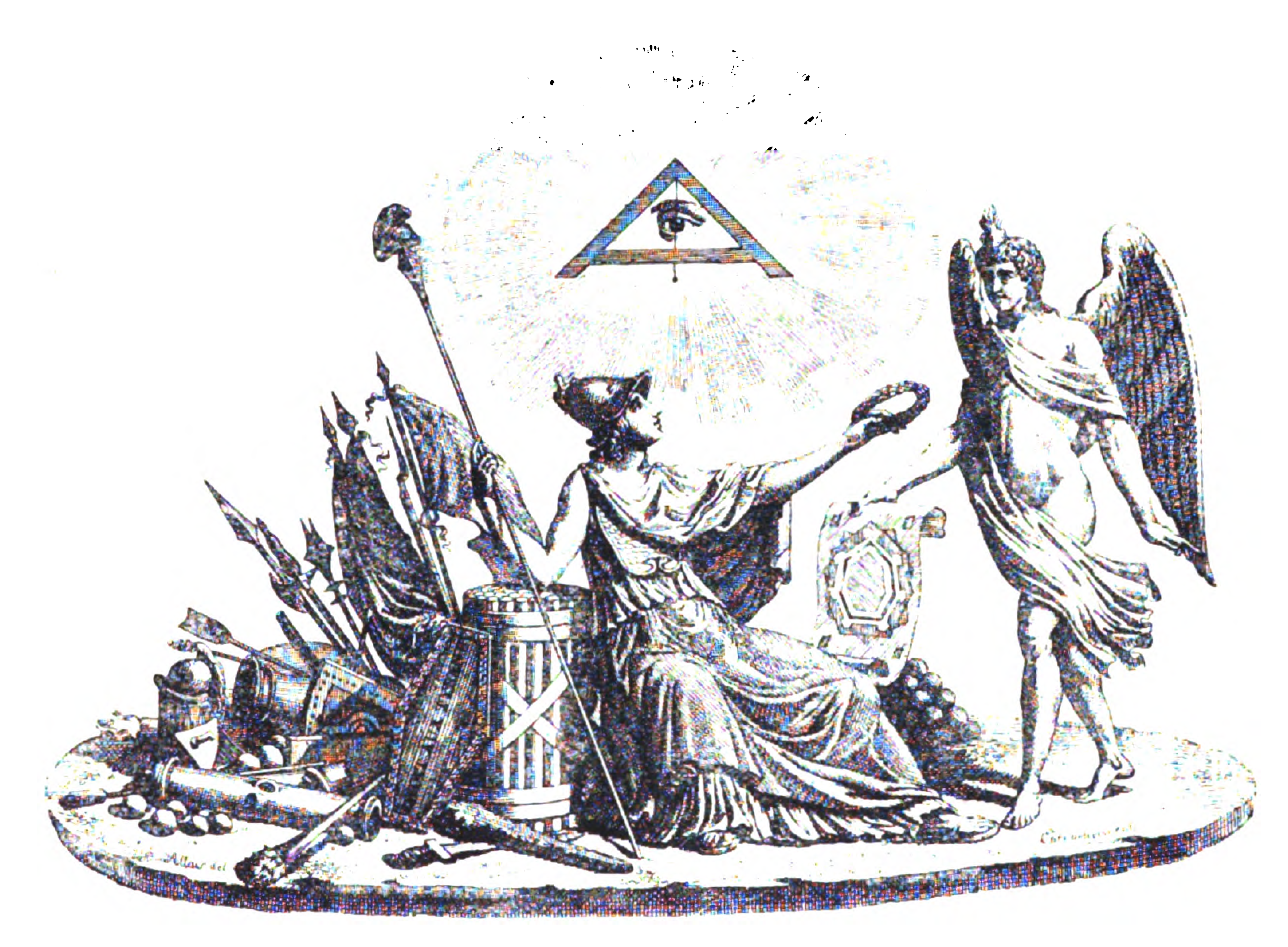
RÉPUBLIQUE FRANCAISE

EN-TÊTE D'UN MÉMOIRE POUR SERVIR D'INSTRUCTIONS A UN AGENT EXTRAORDINAIRE DU MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES.

de les graver [1]. Après avoir illustré *la Henriade*, *les Fastes* d'Ovide, *les Baisers* et bien d'autres ouvrages, après avoir peint plusieurs compositions légères qui ne le cédaient en rien aux morceaux les plus goûtés de l'ancien régime, Quéverdo était devenu le graveur attitré de la Convention. Il lui avait dédié le *Nouveau Calendrier de la République française pour la deuxième année*, que *le Moniteur* annonçait en ces termes : « Ce calendrier

1. Quéverdo (François-Marie-Isidore), né à Rennes, 1740, mort à Paris, 1808. V. Renouvier, p. 319. Son fils, Louis-Yves Quéverdo, fut un des dessinateurs de l'*Illustration* et mourut vers 1860.

a été gravé en taille-douce avec le plus grand soin par le citoyen Quéverdo. Quatre victimes intéressantes, Marat, Le Peletier, Chalier et le jeune Bara, y sont représentées avec un fini précieux. On y voit aussi des attributs ingénieux : la Liberté, l'Égalité, la Justice, la Loi et le Génie de la République, gravant avec le sceptre des lois les droits de l'homme et du citoyen.



JURY DES ARMES ET INVENTIONS DE GUERRE.

Ce calendrier peut servir à orner les salles d'assemblée des sociétés populaires et les cabinets des amis de la République. Prix : 3 livres ». Parmi les « attributs ingénieux » imaginés par Quéverdo et qui, pendant plusieurs années, servirent de modèles aux graveurs de vignettes, il faut remarquer le *Génie*. « Le Génie doit à jamais planer sur la France et s'élever au niveau de la Liberté. Des lois sages lui préparent de nouveaux élans ; la Convention nationale vient d'agrandir sa carrière ; il est libre enfin. Avec les lumières périrait la Liberté. l'Usurpateur seul les redoute, il commande

l'oubli des sciences, mais un régime libre les encourage et les honore [1]. » C'est ce Génie que nous voyons représenté sur la belle vignette dessinée par Mirys et gravée par Patas pour la commission de l'Instruction publique. On le retrouve également sur de nombreux en-têtes, notamment sur celui que le Comité de salut public fit faire, pour le Jury des armes et inventions de guerre, pour les mémoires du ministère des Affaires étrangères, etc.

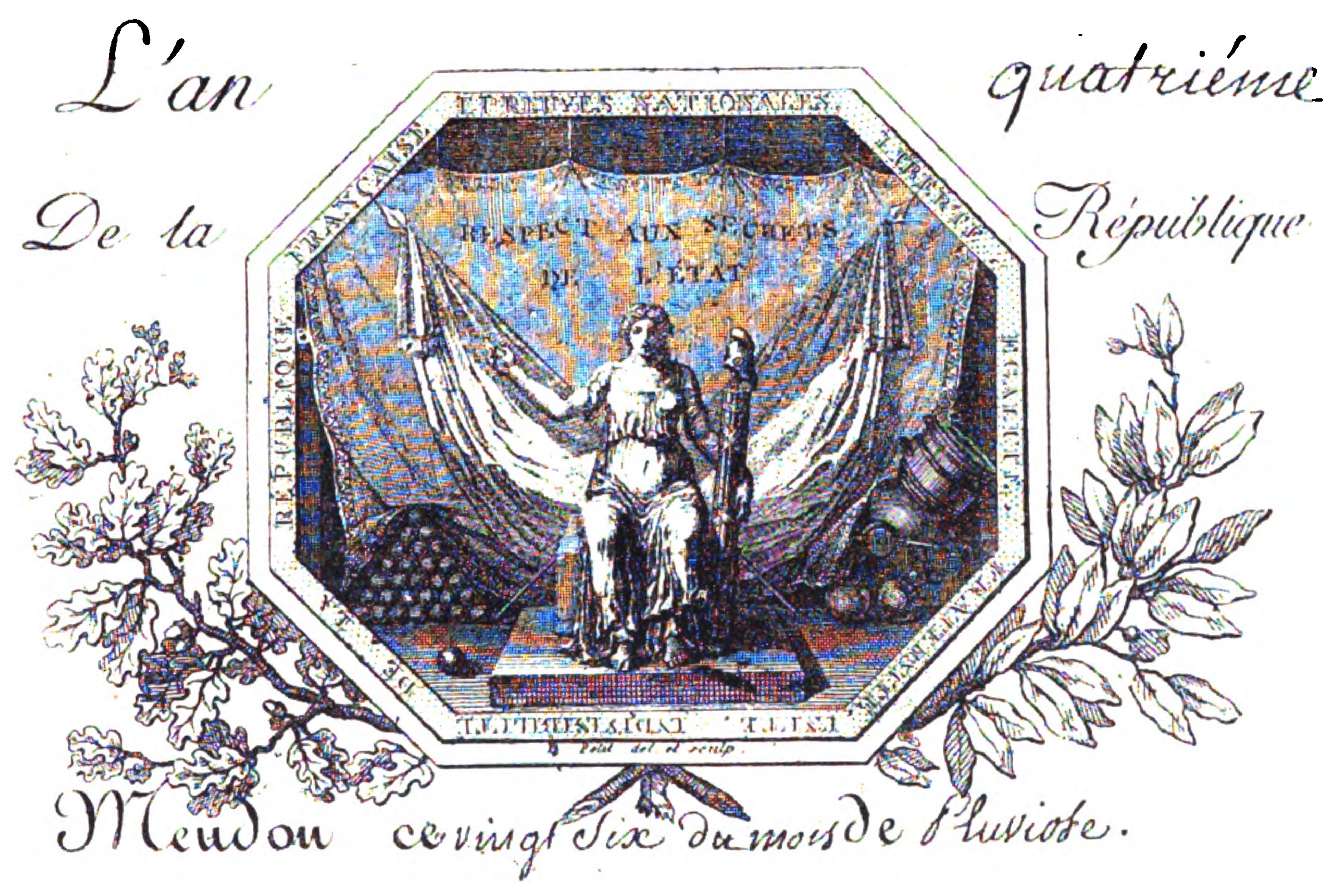
La trahison de Dumouriez avait jeté la France dans une situation très grave ; le Comité de salut public dut prendre des mesures extraordinaires pour sauver la patrie. Quel que soit le jugement que l'on porte sur sa politique, on doit reconnaître qu'il fit preuve d'une rare initiative. Artillerie, fusils, poudres, armes blanches, tout manquait. Des ateliers, des manufactures s'élevèrent, et de tous les coins de la France « on vint, comme on disait alors, apprendre, dans un Paris brûlant de patriotisme, à la fois le républicanisme et l'art de forger la foudre [2] ». Les vignettes témoignent de cet enthousiasme. Le *Génie* vient les animer. On le voit, sur l'en-tête de l'Agence des armes portatives, exciter au travail les ouvriers qui fabriquent les engins de guerre. Il paraît dans deux vignettes bien caractéristiques du graveur sur bois Beugnet [3] : l'une, destinée au bureau de la Fabrication extraordinaire des armes, représente, entre deux faisceaux formant portique, reliés par une banderole sur laquelle on lit : *Fabrication des armes de la République*, une forge au milieu de laquelle se trouve le Génie tenant d'une main un fusil et de l'autre un flambeau pour éclairer le forgeron qui frappe avec ardeur sur l'enclume.

La seconde vignette de Beugnet servit à l'Administration centrale des armes ; le Génie, placé au milieu de canons, de fusils, de fers de lances, de sabres, se tient, une pique à la main, à côté de l'ouvrier qui travaille devant un four. On peut juger de l'activité de ce travail en voyant une autre vignette sur laquelle on lit, au-dessous d'un faisceau de fusils, cette inscription : *Mille par jour*. Cette dernière vignette servait d'en-tête au Conseil d'administration de la manufacture nationale de fusils, établie dans

1. Préface du livret du Salon de 1793.
2. Chuquet, *l'École de Mars*, p. 6.
3. La plupart des frontispices et des fleurons des ordonnances royales pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle sont dus à Beugnet. On pourra consulter sur lui Renouvier, p. 373-374.

l'ancien hôtel de Bretonvilliers. La création subite d'une manufacture produisant mille fusils par jour, « ce qui, pour le reste de l'Europe, aurait été un roman », n'était pas, au dire des contemporains, un des moindres prodiges qu'eût fait éclore la Révolution.

C'est encore le *Génie* que nous voyons mettre le feu à un canon, dans la vignette que Boizot et Duplessi-Bertaux ont dessinée pour l'État-Major de l'artillerie, et c'est lui qui vient, sur la vignette du jury des armes et



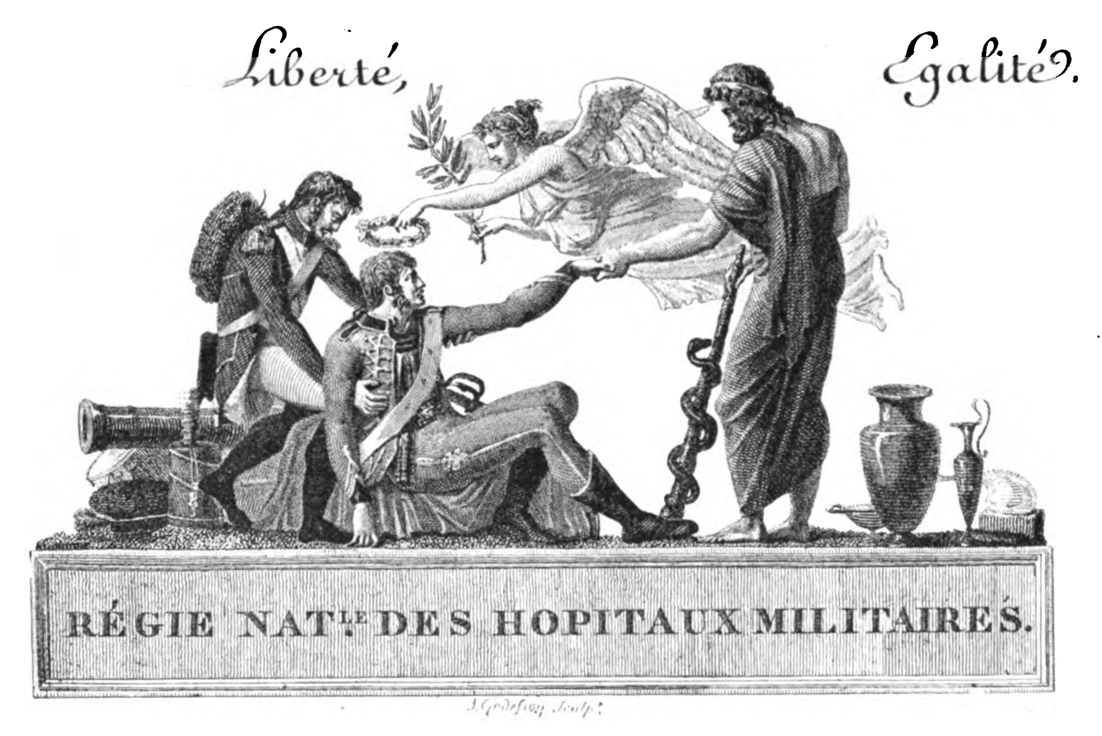
Le Commissariat des épreuves nationales.

inventions de guerre, recevoir des mains de la Liberté la couronne méritée par ses travaux.

Le Comité de salut public, désireux d'améliorer les engins de guerre et d'en inventer d'autres, ou bien, suivant l'expression de Barrère, « de perfectionner la destruction des esclaves et d'augmenter les moyens de défense », avait mis à la disposition d'un commissariat spécial[1] les maisons connues sous le nom de Grand et Petit-Meudon, ainsi que le terrain dit Petit-Parc. On ne pouvait franchir cette enceinte sans une permis-

1. Sur le Commissariat des épreuves nationales, on peut consulter le *Moniteur* (la réimpression) des 11 floréal. 15 thermidor, 27 et 29 fructidor an II ; 2 et 5 vendémiaire et 4 floréal an III.

sion expresse du Comité de salut public. On lisait sur la porte l'inscription suivante : *Établissement national pour différentes épreuves*. Les savants, les ingénieurs, les officiers, qui, sous la surveillance du conventionnel Battellier, travaillaient dans cette institution, ancêtre du parc de Chalais actuel, étaient ceux qui « avaient donné le télégraphe par le moyen duquel le Comité de salut public correspond avec les armées trois fois dans une



VIGNETTE PAR GODEFROY
(Cabinet des Estampes).

demi-journée, et le ballon observateur qui a tant contribué à la victoire qui a immortalisé les Français dans les plaines de Fleurus ». Leurs opérations excitaient la curiosité, « non des bons citoyens, mais des amis de Pitt et de Cobourg ». Des « intrigants » essayaient de persuader au peuple que les expériences de Meudon dissimulaient des « intentions funestes ». Il fallait garantir le parc des épreuves nationales « contre la malveillance et contre les curieux salariés par l'étranger ». *Respect aux secrets de l'État* devint la devise de cette institution. Sur sa vignette, la Liberté, assise entre

des drapeaux, nous montre ces mots tracés sur le voile qui cache aux regards les travaux du Commissariat des épreuves nationales.

J.-L. Petit, un des collaborateurs de Gatteaux, est l'auteur de cette vignette. Celle du Jury des armes et inventions de guerre, dont nous avons parlé plus haut, est de Carpentier et d'Allais[1]. Il semble qu'à ce moment le Comité de salut public ait accueilli l'idée émise par Belle, devant le



VIGNETTE PAR CHOFFARD
(Cabinet des Estampes).

Club révolutionnaire des arts, le 14 germinal an II, de mettre tous les artistes en réquisition.

En effet, ce n'étaient pas seulement les différentes sections de la Commission des armes, qui voyaient leurs papiers de correspondance illustrés

1. Allais (J.-L.), né à Paris en 1762, commença (Renouvier, p. 263), par des polissonneries de l'ancien régime. Son œuvre, conservé au Cabinet des Estampes, contient de nombreuses estampes révolutionnaires; il grava les allégories de la Liberté et de l'Égalité, d'après les dessins de Fragonard fils. Allais fut un des principaux graveurs de la description de l'Égypte.

Carpentier travailla souvent avec lui; il a gravé au burin des sujets historiques et autres, mais oujours très petitement (Renouvier, p. 248).

par les plus célèbres graveurs. Toutes les institutions militaires organisées par le Comité de salut public étaient aussi bien partagées. Les documents officiels portaient alors l'inscription : *Le Gouvernement provisoire de la France est révolutionnaire jusqu'à la paix. Les délais pour l'exécution des lois et des mesures de salut public seront fixés; la violation des délais sera punie comme un attentat à la liberté*[1]. Au-dessus de ces lignes menaçantes étaient gravées les plus artistiques vignettes.



VIGNETTE PAR DUGOURC ET DUPLAT.

Leur composition n'en était pas toujours laissée à la fantaisie des artistes; ainsi, les emblèmes maritimes qui figurent sur la vignette de Calon, directeur du Dépôt de la guerre de terre et de mer, disparaissent lorsque les attributions du dépôt sont limitées aux armées de terre.

Les différents en-têtes du service de santé sont certainement parmi les plus beaux de cette époque. Choffard, « le graveur le plus considérable dans le cul-de-lampe, la guirlande et le cadre de la vignette », dessine la vignette de la Pharmacie centrale des hôpitaux militaires de la République[2]. François Godefroy, dont on lit le nom sur deux des plus belles estampes militaires pendant la Révolution : le frontispice de la solde de retraite du ministère de la Guerre et le congé absolu donné aux défenseurs de la patrie, grava la vignette de la Régie nationale des hôpitaux militaires[3]. Quéverdo

1. Décret du 10 octobre 1793, rendu sur le rapport de Saint-Just.
2. Cabinet des Estampes, œuvre de Choffard, t. II, p. 127. Sur son œuvre pendant la Révolution, v. Renouvier, p. 326-328.
3. Cabinet des Estampes, coll. Hennin, vol. 139, p. 147. Sur F. Godefroy (1743-1819), v. Renouvier,

fit, pour l'en-tête du Conseil de santé, le dessin et la gravure d'une figure de la Liberté, qui devint un type souvent imité. La plupart des vignettes de la Commission des transports et convois militaires sont dues à Dugourc et Duplat; celle que nous reproduisons donnera un aperçu de la manière de ces deux artistes. C'est également à eux que nous attribuons le quadrige



VIGNETTE PAR GARNERAY ET QUÉVERDO.

qui fut employé par cette commission. Plus tard, ils transformèrent ce dessin en supprimant le bonnet de la Liberté, ainsi que les légendes. La vignette, gravée sur bois, qu'ils exécutèrent d'après ce plan primitif, fut employée, jusque sous l'Empire, par plusieurs administrations et par des officiers.

Le Comité de salut public s'en remit aux soins de Garneray et de Quéverdo, pour la gravure de l'en-tête de sa Section de la guerre. Cette gravure

pp. 335-336. *Le Congé*, dont nous venons de parler, est reproduit dans les *Archives de la guerre*, de M. Laurencin-Chapelle, p. 117.

représente la Liberté, assise sur les dépouilles des rois, foulant aux pieds la tiare du pape, le léopard britannique, la croix de la maison de Savoie. Le coq gaulois, fièrement campé sur le cadavre de l'aigle impériale, entonne son chant de victoire. La Liberté embrasse, de la main droite, le faisceau sur lequel flotte le drapeau national ; de l'autre main, elle s'appuie sur une massue : l'union donne la force, l'allégorie est très claire. Le fond de la vignette est occupé par un camp, des fortifications et autres attributs militaires. Cette composition officielle inspira un grand nombre d'en-têtes, qui en sont des variantes plus ou moins réussies. Nous pouvons citer la vignette de l'État-Major des îles du Vent, celle du Comité du génie. Nous les retrouverons plus tard aux armées de Sambre-et-Meuse et d'Italie.

« Sous l'ancien régime, lit-on dans un des livrets du Salon de l'époque révolutionnaire, tandis que, dans les voyages de la cour, on gravait avec luxe les affiches de spectacle, adressées au domicile des courtisans, la parcimonie la plus rigoureuse présidait à tout ce qui concernait le soldat. »

Dans un prochain article, nous montrerons ce que produisit, dans les armées républicaines, l'exemple donné par le Comité de salut public.

R. BONNET





ANTOINE WATTEAU

SCÈNES ET FIGURES THÉATRALES

Le point singulier du cas de Watteau n'est pas en sa prédilection pour les déguisements et les désinvoltures de la scène, dérivée des exemples de Gillot. Nous le voyons plutôt en son instinctive subtilité à peindre ses réminiscences des jeux scéniques et ses impressions de poète associé à de belles existences mondaines. L'étude de son mode d'élaboration nous a démontré que bien rarement il conçoit une scène *a priori* et à l'état concret[1]. Il prélude à ses tableaux par la création d'un paysage qu'il peuple ensuite, à sa guise, de personnages choisis dans ses dessins, en les appropriant à son cadre, à son invention, à son émotion ou à son caprice de l'heure. S'il n'agit pas toujours de même, du moins est-ce là sa plus ordinaire façon. Le théâtre, aimé par lui d'un peu loin, fréquenté par lui avec des intermittences qui en sauvegardent les purs prestiges, laisse en sa mémoire des douceurs, des horizons pleins de sourires, des malices lointaines de railleuse humanité s'égayant en crainte des larmes, et des hantises délicieuses de galbes, de physionomies, de gestes, d'attitudes, de groupements, d'habits

1. Voir la *Revue*, t. X, p. 337.

et de couleurs[1]. L'aimable vision que cette vérité humaine, reconnaissable et vaporeuse, constamment en fuite, avec toute sa réalité, vers les jardins de l'idéal! Ses sensations le bercent d'une flottante caresse et il les poursuit, à travers les choses et les hommes, pour les fixer en des formes absolues. C'est sur ses croquis, faits bien plus souvent d'après des amis revêtus de costumes « galants et comiques » que d'après des acteurs et d'authentiques représentants du monde des heureux, que la fusion des deux éléments commence à s'opérer pour s'achever et se consacrer dans sa peinture. Entre ses tableaux où les figures de comédie ont seules place et ses scènes galantes, le respect de la nature et les habitudes du temps établissent un étroit lien. Les mêmes frondaisons, les mêmes fleurissements, les mêmes mirages les encadrent. Son génie a fait tomber les murs de la scène et supprimé le décor. La vie du théâtre, c'est-à-dire la vie du rêve, s'est épanouie en plein air, noyée en la vie universelle. Au vieux tableau, tout humble, noir, enfumé, qu'on attribue par longue tradition, au musée de Nantes, à Watteau encore apprenti et qui est, en tout cas, de sa jeunesse, Arlequin, dans sa carriole attelée d'un âne, rencontre Colombine, Pantalon et Pierrot[2]. C'est déjà le thème des comédiens descendus des planches, semblant même avoir oublié qu'ils y sont montés, et dépensant pour leur propre compte leur verve intarissable et leurs gentillesses. En continuant à cheminer, les insoucieux passants, acoquinés ensemble, trouveront partout de fines compagnies pour les accueillir en égaux, en frères revenus des confins du pays bleu. Mezzetins burelés de jaune, de pourpre et d'argent, blancs Gilles et noirs Scaramouches, Pantalons en sombre simarre, en habit rouge ou mordoré, Léandres chatoyants, l'aigrette à la toque, le manteau court à l'épaule, Isabelles et Colombines, coquettes dont le rayon d'amour enflamme, tôt ou tard, les yeux, sont faits pour se rapprocher des fringants gentilhommes en qui rien n'est que désir et des gentes dames au négligé gracieux et

1. Coïncidence assez piquante : le premier artiste qui paraît s'être intéressé d'une façon systématique aux costumes et sujets de théâtre, dès la fin du XVI[e] siècle, était un Valenciennois. Cf. *Mascarades recueillies et mises en taille douce*, par Robert Boissart de Valenciennes, au Cabinet des Estampes. — Mais Watteau a de bien autres idées en tête que le vieux Boissart, qui n'est qu'un collecteur de souvenirs documentaires.

2. Cette toile (haut., 0,65; larg., 0,82) dépend de la collection de François Cacault, de Nantes, ancien ambassadeur à Rome, né le 10 février 1743, mort le 10 octobre 1805, cédée à la ville en 1808. Les figures mesurent 0,38 cent. de proportion. L'œuvre est certainement ancienne dans la production de Watteau; mais elle ne remonte pas, à coup sûr, à l'époque de ses premiers essais. L'exécution a de la largeur et de la souplesse, et le paysage presque de l'ampleur.





A. Watteau. — Le marchand de tableaux Sirois et sa famille travestis en personnages de la Comédie italienne

(D'après la gravure de Thomassin fils).

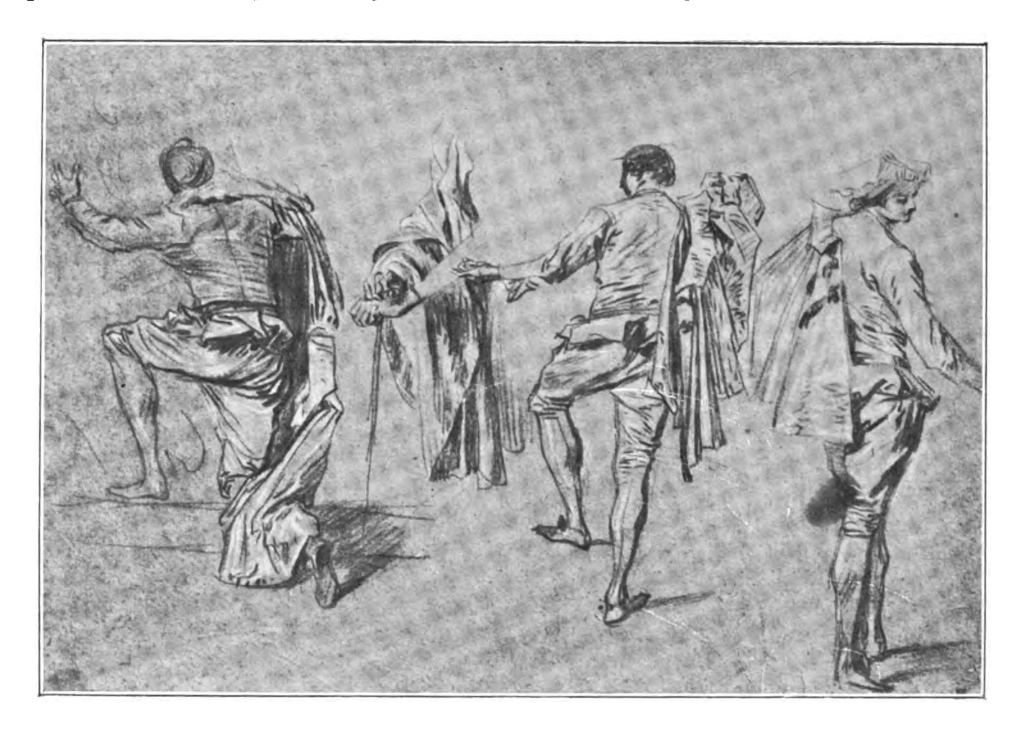
savant, avides de bonheur, sous les ombrages peints par Watteau. Tous ces inguérissables désirants, livrés à l'illusion éternelle, ont à s'entretenir de l'accomplissement du grand projet qui doit combler le vide des cœurs ; du prochain, du définitif départ pour Cythère. Le peintre n'a vraiment tiré du théâtre que des suggestions ; le reste a jailli de ses propres pensées et de l'ambiance où il songe ; mais l'influence du théâtre sur la formation de son talent s'avoue sans détour. Que de compositions il n'eût jamais imaginées s'il eût ignoré les comédiens et leurs jeux, éveilleurs d'idées ! Quand on voit paraître sur ses toiles le moindre Arlequin, la moindre Sylvie, c'est qu'il s'est souvenu des tréteaux, au moins pour les costumes et les manèges de circonstance ! Les deux portraits de Sirois, en Mezzetin guitariste, et de Bougy, en joueur de basse de comédie, entourés, l'un et l'autre, de leur famille travestie à l'avenant, ne diffèrent nullement par le principe des groupes de personnages comiques bien qualifiés, comme les fameux *Comédiens italiens* et *la Troupe italienne*. Certains épisodes de danse et de musique, comme *les Fêtes vénitiennes* et *l'Amour au théâtre français* sont d'un homme qui a vu des pièces romanesques et des ballets. La satire la plus tranchante contre les médecins procède des farces moliéresques. Bien mieux : il nous sera permis, plus loin, de rattacher intimement au théâtre la plus extraordinaire des créations de Watteau et d'apporter une preuve sans réplique à l'appui de notre assertion. On peut, pour la commodité de l'analyse, classer les peintures plus ou moins théâtrales du maître en quatre suites parallèles : les incidents extérieurs au théâtre, mais dont les comédiens sont les seuls héros : par exemple, *le Départ des comédiens en 1697* et *la Troupe italienne en vacance ;* — les types comiques isolément traités, à titre de « figures à caractère » : tels le *Mezzetin chantant une sérénade*, *la Finette* et *l'Indifférent ;* — les groupes de personnages juxtaposés en manière de portraits sans aucune action pour déterminer leurs rapports vis-à-vis les uns des autres : en particulier, *la Troupe italienne* gravée par Boucher, *les Comédiens italiens*, le petit tableau dit des *Coquettes allant au rendez-vous* et le grand *Gille* du Louvre ; — enfin, les inventions directement ou indirectement inspirées des fictions scéniques, entre autres, *les Jaloux*, *l'Adonis, les Fêtes du dieu Pan*, *le Rendez-vous*, *les Fêtes vénitiennes, l'Amour au théâtre italien*, *l'Amour au théâtre français*, *les Comédiens français* et... *l'Embarquement*

pour Cythère. Ne craignons point de rappeler pourquoi les types de l'officielle dramaturgie française sont si clairsemés en cette production. Ils sont trop classiques. Le cœur de Watteau va droit aux baladins d'Italie parce qu'ils sont libres, simples, populaires, étrangers aux savantes conventions des romanisants, ignorants de tout ridicule apparat. Leurs allures se sont, du reste, remarquablement affinées à notre contact et leurs costumes mêmes ont pris une neuve élégance. J'en ai pour preuve le charmant habit du Mezzetin, aux rayures blanches et rouges, qu'avant le temps de la Régence on chercherait en vain dans son tout aimable dégagement. La comédie italienne avait déjà fait pénétrer chez nous, par diverses voies, ses personnages primordiaux ; elle avait ses entrées secrètes en la maison de Molière ; elle régnait à la Foire ; elle contribuait grandement à raviver en nous une fantaisie pleine de raison imprévue, née, avant tout, de l'esprit du peuple. La pompe de nos déclamateurs à broderies et à panaches ne pouvait qu'effaroucher et froisser un génie de fraîcheur et de naturel. Au premier quart du XVIIIe siècle, l'Arlequinade, parfaitement assouplie à nos humeurs nationales, suscitait en Watteau le plus français des peintres. Au second quart du siècle, elle valait à notre art dramatique un poète qui ne ressemble à nul autre, le tendre, le visionnaire, le subtil et parfois si hardi Marivaux.

Tout sera bientôt dit sur ces deux anecdotes : *le Départ des comédiens* et *la Troupe italienne en vacance*[1]. Nous n'en avons pas les originaux. Au milieu d'une rue parisienne, un exempt de police fait afficher au mur du théâtre l'interdit des représentations ; les acteurs, obligés de fuir, se dispersent et se bousculent, chacun sous le costume de ses rôles et avec les gestes de son emploi : c'est *le Départ*. L'événement de 1697 ne se commémore point, ici, sous des espèces historiques. Pas plus au temps de Louis XIV que de nos jours, les comédiens ne sortaient en costumes, et ceux que l'exécution de l'ordre du roi put rencontrer au théâtre ne se produisirent assurément pas en mascarade au dehors, sous les yeux des habitants du quartier à leurs fenêtres. Le peintre a tiré une sorte de parti symbolique des souvenirs de ce moment de désolation, raconté par Gillot. Son tableau est composé d'études fort spirituelles, mais par trop jetées à la débandade. *La Troupe italienne en vacance* nous transporte aux champs, avec tous les comédiens gratifiés

1. Ces tableaux ont été gravés, le premier par Laurent Jacob, le second par Mercier.

d'une journée de loisir. Un chien, à l'improviste, a bondi vers un canard qui s'effare. Nos quinze histrions présents considèrent cette agression assez placidement. Que le trait donne la note de l'ingénuité de ces grands enfants vêtus de lambeaux d'arc-en-ciel peints par Watteau, je n'en disconviens pas. Mon seul regret est que l'historiette ne soit pas un peu plus animée.



FEUILLE DE DESSINS DE WATTEAU
(Musée du Louvre).

Comme figures isolées et « à caractère », j'ai cité trois petits chefs-d'œuvre, de tout point parfaits et qui ont l'avantage de nous être parvenus. Le *Mezzetin* de l'Ermitage, assis sur un banc de pierre, à l'extrémité d'une allée verte, chante, la guitare en main, une langoureuse sérénade. Une silhouette de femme aux aguets apparaît, au fond, noyée d'une brume dorée[1]. La touche, la couleur délicieusement rompue, la facture généreuse en son achevée délicatesse, l'esprit partout répandu et nulle part souligné, assurent

1. Peut-être n'est-ce là qu'une statue de jardin. Watteau se divertit parfois à rendre ses statues d'ornemenfation comme vivantes. Voir, par exemple, la Source nue de la *Réunion sur une terrasse*, du musée de Dresde, reproduite dans la *Revue*, t. IX, p. 93.

à ce morceau un prix insigne. Au Louvre, nous attendent *la Finette et l'Indifférent*. Qu'est-ce donc que cette « Finette » en toquet noir, en robe de satin blanc à reflets d'un bleu verdâtre mêlés d'on ne sait quelles lueurs rosées, assise dans un jardin et se tournant vers nous en promenant ses doigts distraits sur les cordes de sa mandoline ? Elle nous regarde de ses yeux d'enfant gâtée, les lèvres entre la moue et le sourire, le menton à demi perdu dans la mousse tuyautée de sa fraise, ses cheveux blonds tout frisés. De l'ampleur de sa manche, retombant comme une aile, se dégage son bras nu le plus insoucieusement du monde. Est-ce une actrice ? Non : c'est simplement une jeune fille qui rythme l'invocation d'amour. Pour la rendre, la virtuosité du maître a imaginé des glacis superfins et, par places, aux cassures des plis par exemple, un travail de pâtes vermiculées accentuant à souhait le mobile chiffonnement de l'étoffe. Auprès d'elle, *l'Indifférent* emplit un cadre tout pareil au sien. Le joli jeune homme en habit bleu, en manteau rose doublé de bleu, les mains étendues, esquisse un pas de danse. Ses rubans roses font à ravir sur ses bas rosés ; son tricorne lui sied à merveille. Il est sans passion, un peu dédaigneux même, à ce qu'on croirait. Mais, bah ! ma mie Finette égrène, au panneau voisin, les notes perlées de sa mandoline et c'est elle, sans qu'il s'en doute, qui règle son pas. Vous verrez qu'à la cadence finale le petit maître viendra tomber à ses pieds. Quelles séduisantes apparitions ! Quelles adorables peintures !

Les groupes se prévalent des mêmes raffinements de procédé. Ce qui étonne, seulement, dans la plupart de ces réunions de personnages accoutrés en acteurs, c'est l'absence de tout lien de groupement sensible. L'auteur, en veine de peindre des figures pour elles-mêmes, les a resserrées en des fonds réduits et multipliées à sa convenance, afin de couvrir le plus possible le champ de ses tableaux. Selon ces dessins, il paraît avoir particulièrement mis à contribution ses cahiers et ses feuilles de croquis, sans autre souci que de ne pas sortir d'un caractère et de rapprocher commodément des hommes et des femmes de son choix en des poses, avec des airs et sous des habits de théâtre. A la rigueur, on pourrait envisager *la Troupe italienne*, ce joyau de la collection Rothschild[1], comme une

1. Watteau paraît avoir attribué de l'importance à cette peinture. Il en avait lui-même ébauché une gravure à l'eau-forte, reprise au burin par Simonneau, qui a fait à peu près complètement disparaître le travail primitif. La composition a été gravée une seconde fois, et très spirituellement,

vague synthèse d'intermède dansé ou comme un salut de comédiens au



L'Indifférent
(Musée du Louvre).

public au dénouement d'une pièce. Colombine, au premier plan, élargit

par François Boucher, mais d'après un dessin d'exceptionnel achèvement du maître, et non d'après le tableau. Sans doute, le dessin avait été exécuté en vue de la première gravure.

et relève coquettement du bout de ses doigts le devant de sa jupe en une attitude chorégraphique, préliminaire d'une révérence. Arlequine, un peu en arrière, les reins cambrés, retournée, le buste saillant, évoluante, les bras en guirlande, l'un en bas, l'autre en haut, porte la main à son chapeau de paille. Sur le côté s'avance Léandre, armé d'une guitare, les yeux sur ses ensorcelantes camarades. Le toujours impassible Gille fait face aux spectateurs. Arlequin, pourvu d'un faux-nez noir, retient, au fond, le rideau tombant. Ce n'est, en définitive, qu'un arrangement de portraits ou de façons de portraits, nettement apparenté aux groupes de famille de Sirois et de Bougy : tout le monde doit présentement s'en rendre compte. Il en va de même, ou à peu près, pour la frétillante réunion du musée Hertford, à Londres : « *Arlequin, Pierrot et Scapin, en dansant, ont l'âme ravie* ». Arlequin, comiquement, la main sur son chapeau, fait mine de saluer. Une Pierrette, auprès de lui, s'acoquine en jouant de la guitare avec Scaramouche. Pantalon, au second plan, se laisse voir derrière le rideau. Le moyen, aussi, de séparer de cette famille d'œuvres *les Comédiens italiens*, ce tableau d'exécution inimitable, actuellement admiré, à Paris, dans la collection Groult, et où j'ai déjà noté la présence d'une femme au type anglais et la particularité d'un même personnage répété trois fois. Sur une plateforme élevée de deux marches, limitée par un hémicycle d'architecture, Gille debout, blanc de pied en cap, les bras ballants à sa coutume, désigné de la main comme le chef de la troupe, par un jeune homme en larges braies de soie, tunique courte et petit manteau, forme le centre d'un groupe étagé au regard en pyramide. Léandre assis, un peu renversé, le tricorne au front, — identique au héros du *Rendez-vous* de l'estampe de Benoît Audran, — pince son luth. Isabelle se redresse de toute sa taille. Arlequin gesticule, sous son masque couleur de fumée; Scapin embrasse Colombine; un vieillard cauteleux, la barbe en pointe, se courbe sur sa canne; un jeune bouffon, coiffé d'une capuche, assis à l'angle d'un des degrés, porte la marotte de la Folie; deux enfants jouent avec des fleurs. Entre ces personnages, d'autres montrent leurs têtes, désireux de voir ou d'être vus, comblant, comme par une gageure du peintre, tout l'espace disponible. Impossible de reconnaître là une scène quelconque. Je ne détourne personne d'y supposer une disposition de parade agrandie et transfigurée. J'y sens surtout, quant à moi, une assemblée pittoresque

très arbitraire, où le peintre a fait entrer, d'ailleurs à miracle, tout ce qu'il a pu. Il ne me semble pas, non plus, que le charmant petit panneau du



La Troupe italienne

(D'après la gravure commencée par Watteau et terminée par Simonneau l'aîné).

vieux palais de Pétersbourg, dit, et fort mal dit, d'après l'inscription de l'estampe de Thomassin fils, *les Coquettes allant au rendez-vous* ou *le*

Départ pour le bal, se rattache à un autre mode de composition. Watteau nous y montre, à mi-corps, derrière un mur bas, une Colombine en toquet, un Mezzetin en ample béret, une dame en turban, son masque à la main, un négrillon qui s'incline, et, en avant du mur, sur le côté, un Géronte



Les Coquettes allant au rendez-vous
(D'après la gravure de Thomassin fils).

en cheveux blancs effilochés, appuyé sur sa canne et froissant son chapeau. C'est encore comme un groupe de famille accommodé en mascarade galante. Toutes les figures représentées viennent, évidement, des cahiers de croquis.

Ayant maintes fois peint en petit format des groupes de ce genre, le maître s'est donné la satisfaction d'en peindre un tout en grand, et il a légué à l'avenir son *Gille*, de proportion naturelle, entré au Louvre avec la



Ant. Watteau pinx. Héliog. Braun Clément & Cie

RÉUNION AU PIED D'UNE STATUE DE VÉNUS

Musée Royal de Dresde

Imp. Ch. Wittmann

galerie Lacaze. Le voilà, le narquois gaillard, philosophe sans doctrine, qui fait rire sans jamais rire, debout, au milieu d'un tertre gazonné. Son feutre gris se rejette, plaisante auréole, en arrière de son blanc serre-tête. Une belle collerette de fin linge s'arrondit en plis lâches autour de son cou et sur sa poitrine. Il est vêtu de son costume traditionnel de légère laine blanche : souquenille soigneusement boutonnée, à manches larges et plissées au coude, étrécies à l'avant-bras; braies droites, coupées carrément au-dessous des chevilles; bouffettes roses à ses escarpins blancs. Les bras pendent le long du corps, selon l'usage constant des Gilles. L'œil est vif, les lèvres pincées, sans plis de grimaces emmagasinées à leurs coins. C'est le naturel d'un portrait dans la liberté de la fantaisie. Qui a posé pour cette si personnelle image ? Nous ne savons; mais il y a chance que ce soit tout autre homme qu'un comédien. Par delà le tertre, où la figure s'isole, grouillent un vieux Mezzetin, une femme en corsage verdâtre avec un fichu rouge, une homme blanc à la coiffure bizarrement pailletée en crête de coq, et le docteur de la comédie, vêtu de noir, le masque rieur, à califourchon sur un âne. Ne faut-il point que le caustique malade Watteau profite de chaque occasion pour décocher un trait aux médecins ? Un paysage très clair, orné d'un terme de marbre à face de Silène, met autour de l'épisode l'ampleur de l'étendue, le charme fluide et doré de la lumière. Peut-être le pin parasol qu'on y aperçoit a-t-il mission de rappeler la patrie lointaine des baladins qui ont popularisé les types et les travestissements figurés ici. Ce brillant paysage, d'aspect si décoratif, est, en tous cas, purement de France, et, pour les personnages, plus que jamais il sied de de dire : « les habits sont italiens, les airs sont français »... A l'endroit de la facture, on est d'abord un peu surpris de trouver Watteau si sage. Son Gille est fortement construit, bien pris en ses hardes, la tête intimement spirituelle, les mains moites à l'état de mol abandon; l'homme entier se détache vigoureusement, clair sur clair, en tons très francs, coulés d'une pâte grasse, riche, limpide. Cependant, sous le couvert des soins minutieux, une certaine égalité de travail (spécialement au visage et dans le lainage du vêtement), laisse deviner chez l'artiste un soupçon de crainte, un manque d'habitude des grands morceaux. Mais voici qu'au second plan s'est débridée sa virtuosité nerveuse. Les quatre comparses sont enlevés à libres coups de brosse par un coloriste qui n'a plus peur de rien. En définitive, nous

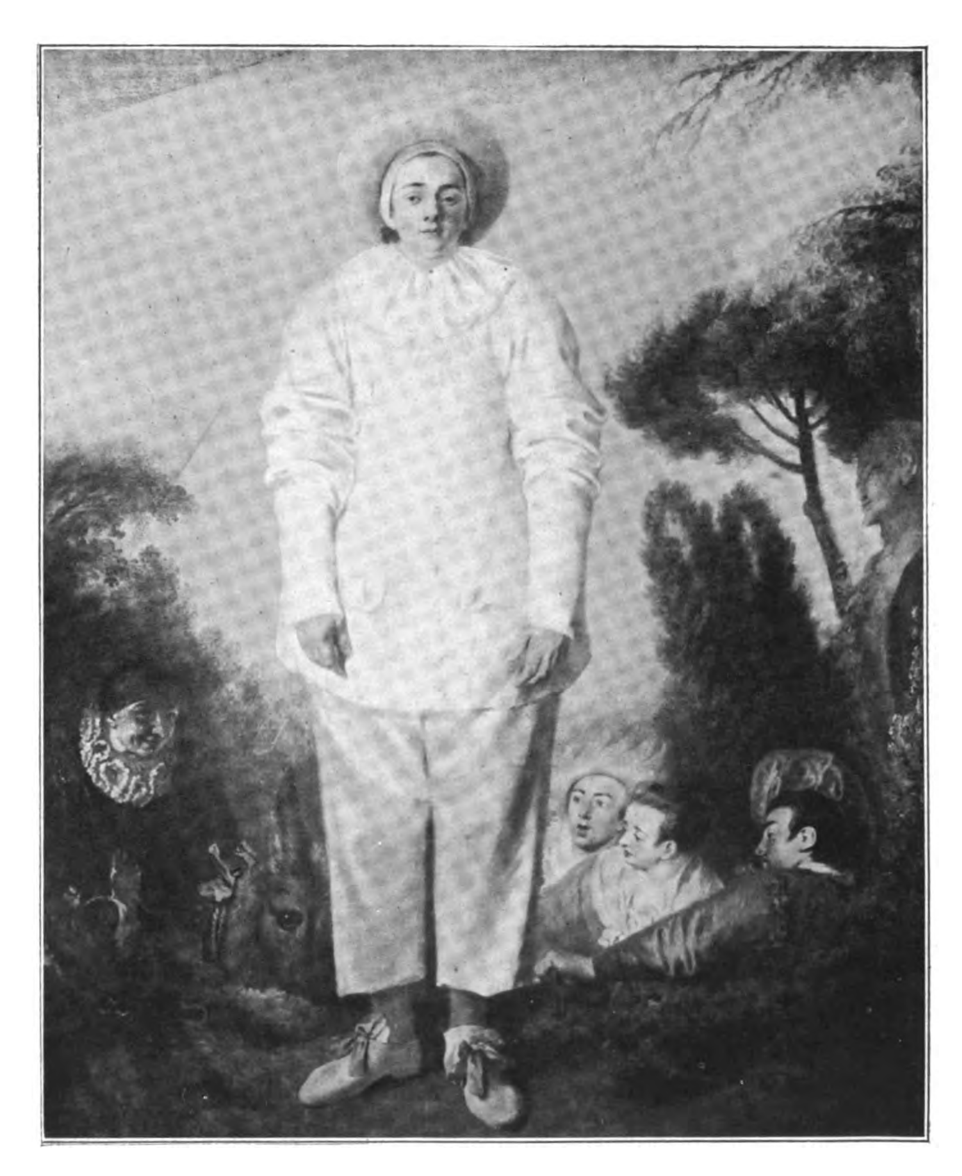
sommes gagnés à cette peinture de fraîcheur et de vérité, sans modelés accentués de salissures noirâtres, saine et substantielle, sérieuse et non pédante. Si le maître avait pu vivre, sa maîtrise se serait vite exercée avec autant d'éclat dans les grands tableaux que dans les petits!

Chose extraordinaire, l'œuvre est restée ignorée du XVIIIe siècle. Quand Watteau l'a-t-il peinte? Probablement, comme je l'ai déjà dit, entre sa sortie de l'hôtel Crozat et son départ pour l'Angleterre, période où le désir de s'attaquer à des pièces de dimension semble s'être le plus allumé en lui et où il se reposait des séances consacrées à la seconde version de *l'Embarquement*, en faisant poser Julienne en habit à ramages. Mais ceci n'est, malgré tout, qu'une conjecture. Aucun catalogue, aucune tradition ne nous permet même d'entrevoir en faveur de qui le mystérieux *Gille* a quitté l'atelier du maître et ce qu'il est devenu. Sous Napoléon I[er], le marchand de tableaux Meunier le découvre, on ne sait où. Denon l'achète cent cinquante francs. A la vente posthume du cabinet de cet amateur, son neveu Brunet se le fait adjuger cinq cents francs plus cher et le cède à M. de Cypierre, chez lequel vient le chercher Louis Lacaze. En 1860, la toile parait dans une exposition au boulevard des Italiens, ainsi que le *Portrait de Julienne*, la *Nymphe de la Seine*, *l'Indifférent* et *la Finette*, ces deux joyaux que posséda la marquise de Pompadour. C'est, parmi les connaisseurs, un élan d'enthousiasme devant l'inconnu à la souquenille blanche. Je ne sache pas que l'attribution à Watteau ait jamais été discutée. Elle est, de fait, indiscutable. Types, manière, matière, harmonie, crient au passant le nom glorieux de l'auteur. Ni Lancret, ni Pater, ni personne n'a rien produit de comparable. Aussi bien, le maître a glissé dans sa composition deux figures qu'on a eu le tort de ne point relever jusqu'ici et qui, au



COLOMBINE
(N° 82 des *Figures de différents caractères*).

besoin, l'eussent décélé. Nous reconnaissons la Colombine du second plan



GILLE
(Musée du Louvre).

pour celle-là même dont on trouve le dessin gravé, sous le numéro 82, au recueil des *Figures de différents caractères*, et qui a rang au nombre

des personnages du *Bal champêtre* et des *Comédiens italiens*. Nous reconnaissons également le terme de marbre à face de satyre : il décorait le bosquet des *Jaloux* et se profilait sous les arbres du fond de la *Troupe italienne*[1]. Une étude peinte du docteur, habillé de noir, col blanc et noir, nu-tête, de la touche la plus personnelle de l'artiste, est venue, naguère, enrichir à Paris la resplendissante collection Groult.

J'arrive aux tableaux plus directement ou moins indirectement dérivés des comédies. Sur ce nouveau champ, continuons à tenir pour certain que Watteau se plaît peu à reproduire une scène expressément comme elle a pu, au théâtre, s'offrir à ses yeux. On ferait même presque toujours fausse route à vouloir rechercher précisément à quelle pièce se rapporte tel ou tel épisode de son répertoire. Des germes s'envolent des actions théâtrales et vaguent confusément en l'air, pareils à des poussières que trahit, soudain, au demi-jour d'une chambre, le passage doré d'un rayon de soleil. Il les saisit, il retient ceux qui lui agréent ; il les fécondera au gré de sa fantaisie. Est-ce parce que Dancourt a fait jouer, en 1704, un acte intitulé *le Galant Jardinier*, qu'il a peint son tableau gravé sous le même titre par Jacques de Favannes ? S'il y a pensé le moins du monde, il ne s'est intéressé qu'à l'idée suggérée par l'étiquette. Est-ce à cause de l'opéra-ballet de Danchet et Campra, les *Fêtes vénitiennes*, qu'il a produit la séduisante composition ainsi baptisée ? Nous dirons plus loin pourquoi le doute est permis. Je ne sais que le sujet de *Pourceaugnac poursuivi par ses prétendues femmes et ses prétendus enfants*, et celui de l'*Embarquement pour Cythère*, dont on surprenne absolument l'origine. Reste à dégager ce que l'artiste a fait sortir du texte en l'illustrant. Le *Pourceaugnac*, autrefois à Blenheim Palace, se dissimule, à cette heure, on ne sait où, et il n'a pas été gravé. Impossible de nous rendre compte du degré d'exactitude ou de paradoxe de la traduction pittoresque. Par contre, en présence du magique *Embarquement*, nous serons juges de l'élargissement merveilleux de la donnée première. Cette faculté transformatrice, qui s'étend à l'infini, sans mentir à la vérité essentielle, est l'un des signes du génie de Watteau. Bien rares sont les ouvrages où il a pris la peine de sauvegarder ouvertement l'aspect du jeu théâtral, comme le *Spectacle français*, gravé par P. Dupin, où, sous une tente, en un jardin,

1. Voir les estampes du *Bal champêtre*, par J. Couché; des *Jaloux* (*I Gelosi*), par G. Scotin; de *la Troupe italienne*, par Simonneau l'aîné.





A. WATTEAU. — ARLEQUIN JALOUX
(D'après la gravure de Chedel).

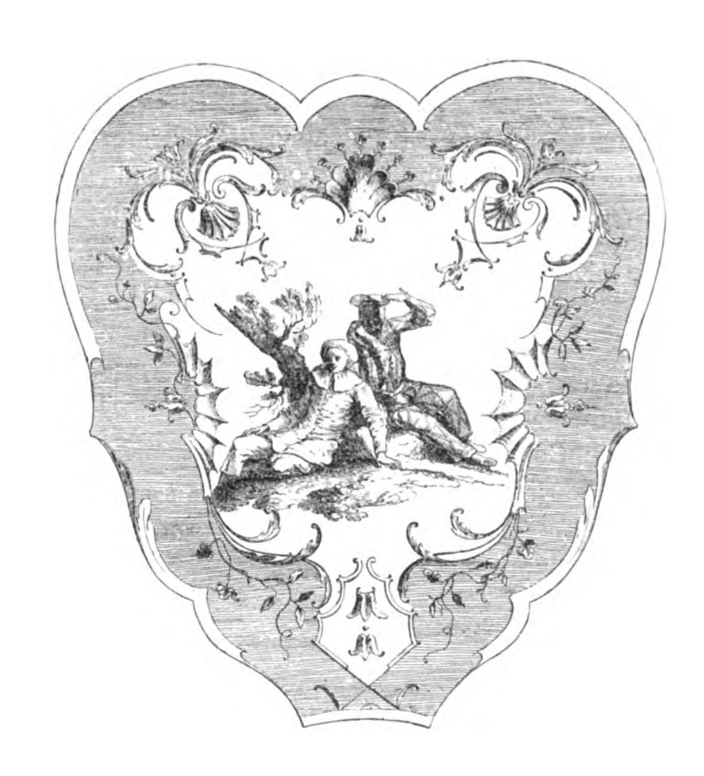
des comédiens interprètent à la française une scène comique assez peu notable et, surtout, les *Comédiens français* dans une scène tragique, de la collection de l'empereur d'Allemagne. Ce dernier morceau peut, à mon sens, être qualifié d'unique, tant par le souci minutieux de la particularité dramaturgique, que pour l'énigme de son thème et l'accompagnement d'ironie qu'on y croit sentir.

Un prince de la rampe, somptueusement chamarré, en corselet-cuirasse brodé en bosse, en tonnelets de toile d'argent, en chapeau à plumes et en brodequins « à l'antique », accable de reproches une douloureuse princesse, en lui montrant, à terre, une lettre déchirée. La princesse, belle, décolletée, vêtue d'une grande robe à lambrequins, se défend, tout éplorée, avec un geste large. Derrière eux, le confident et la confidente se détournent, sanglotants. Il me semble voir en l'héroïne la Duclos elle-même, amincie et rajeunie, — cette Duclos dont le musée de la Comédie-Française possède un beau portrait de la main de Largillière, et que l'on se pique de dévisager dans un triple croquis de Watteau de l'ancienne collection James. Comme attitude et caractère, la tragédienne des *Comédiens français* s'apparente singulièrement à la jeune artiste au grand geste apitoyé, bien plus française qu'italienne, du *Départ des Comédiens italiens*. Nous ne cesserons jamais de constater, entre les multiples compositions du maître, maintes secrètes affinités, d'étranges rapprochements, explicables seulement par l'emploi de dessins primitivement crayonnés sans but immédiat et mis au service de variables impressions. Quoi qu'il en soit, la scène de la lettre déchirée, représentée ici, est nette à tel point, contrairement à l'habitude de l'auteur, qu'on y soupçonne un souvenir de théâtre traduit au vif. J'ai feuilleté quantité de tragédies de la Régence avec l'espoir d'y découvrir la péripétie inspiratrice. Ce que je n'ai pu trouver, un curieux averti le trouvera peut-être un jour. Nous avons fait, du reste, une bien autre remarque. Ayant donné à la réalité théâtrale un gage si exceptionnel, le grand peintre n'a pas résisté à un accès d'humeur satirique. Sur l'un des côtés de son tableau, il y avait place pour un personnage nouveau, et il a fait entrer dans sa composition l'effronté Scapin, la main à sa rapière, prêt à pourfendre les emphatiques déclamateurs. Que dis-je? Scapin, gravissant l'escalier pour accomplir joyeusement son acte justicier, passe auprès d'un Amour en marbre tenant à pleins bras un dauphin qui lance un jet d'eau irisée. On

se laisserait aller volontiers à prêter à cette manifestation bizarre je ne sais quel sens de revendication en faveur de l'art de naturel et de bonhomie contre l'art d'apparat. En fait, réfléchies ou hasardées, subtiles ou de simple caprice, ces oppositions nous déconcerteraient si nous n'avions pénétré l'âme du Valenciennois et compris ses impulsions dominantes[1]. Elles nous apportent, au contraire, d'utiles informations sur ses façons d'associer la vérité et la libre chimère, instigatrice de tentatives et ouvreuse de points de vue.

(*A suivre.*) L. DE FOURCAUD

1. La dernière scène de la comédie des *Chinois* de Dancourt et Dufresny, jouée en 1692 et déjà citée, nous fait assister à une plaisante dispute entre le *comédien français* « au style impérial, à l'attitude romaine, au clinquant héroïque », et Colombine, représentant le théâtre italien, « centre de la liberté, source de la joie, asyle des chagrins domestiques » (acte IV, scène II). Je me demande si le tableau de Watteau ne serait pas, avec l'intervention de Crispin, une forme plastique de la même idée, quelque chose comme la position du débat entre le vieux et le nouveau jeu. Le maître, en tout cas, n'a rien dénaturé. Il est permis, encore, de penser aux parodies d'œuvres tragiques dans la tradition de la Foire. Mais est-ce bien ici une parodie







UNE ŒUVRE INCONNUE DE JAILLOT



LES frères Jaillot étaient d'habiles sculpteurs sur ivoire au XVII[e] siècle ; l'aîné seul persévéra dans son art, l'autre devint géographe du Grand Roy.

Celui dont nous voulons vous faire admirer une œuvre magistrale est l'aîné, Pierre-Simon Jaillot, né à Saint-Oyan-en-Joux (Saône-et-Loire), en 1631. Il fut admis à l'Académie royale de peinture et de sculpture, le 16 mai 1661. Le chef-d'œuvre qui lui valut cet honneur était un Christ d'ivoire de dix-sept pouces et demi de hauteur, fixé sur une croix en ébène reposant dans un cadre en bois sculpté et doré.

Ce Christ figura d'abord dans la collection de l'Académie. C'était l'usage, en effet, que le récipiendaire fît don à l'illustre compagnie du « chef-d'œuvre » qui lui avait valu son élection.

Mais voilà ! Jaillot avait un caractère détestable : il était orgueilleux, irascible et violent. Il se prit de querelle avec Pierre Séguier, *protecteur*, et aussi avec Charles Le Brun, chancelier de l'Académie. La dispute s'envenima. Jaillot publia contre ces deux collègues des libelles diffamatoires et le scandale fut tel que, dans sa séance du 10 octobre 1673, l'Académie prononça l'exclusion de Jaillot, pour « invectives et calomnies ».

En même temps, elle décida, tant était grande son ire, que le morceau de réception que Jaillot lui avait offert douze années auparavant cesserait de figurer dans l'enceinte de l'Académie et qu'il en serait fait présent à

l'hôpital Saint-Germain-des-Prés, dit « les Petites-Maisons », depuis hospice des Ménages, situé autrefois à Paris, rue de Sèvres, là où se trouve maintenant le square du Bon Marché.

Le 21e jour d'octobre 1673, le sieur Fouyn, ancien commissaire des pauvres, apporta le merveilleux Christ au bureau de l'hôpital des Petites-Maisons et un procès-verbal fut dressé, qui contenait une description minutieuse de cet objet d'art.

Qu'est devenu ce Christ? Nous l'avons vainement cherché.

A l'hôpital des Ménages, aujourd'hui transporté à Ivry, on ne trouve qu'un affreux Christ sans valeur artistique, sorti d'un magasin d'objets d'église du quartier Saint-Sulpice.

A l'Assistance publique, où nous nous sommes enquis, le très aimable archiviste nous a signalé l'existence d'un Christ en ivoire à l'hôpital d'Ivry, autrefois les Incurables. Vite, nous avons couru à Ivry, car il pouvait bien se faire que le Christ de Jaillot eût passé des Petits-Ménages aux Incurables. Il n'en était rien. Nous avons bien trouvé, à Ivry, un Christ en ivoire d'une superbe exécution, mais présentant avec le Christ décrit dans le procès-verbal de 1673 de telles différences, qu'il ne nous était pas possible d'y reconnaître la sculpture de Jaillot. Sans doute, son « chef-d'œuvre » a-t-il disparu pendant la tourmente révolutionnaire.

Heureusement, il avait une réplique, et cette réplique nous l'avons rencontrée fortuitement à Ailles, une toute petite commune du département de l'Aisne. On en trouvera ci-contre la reproduction.

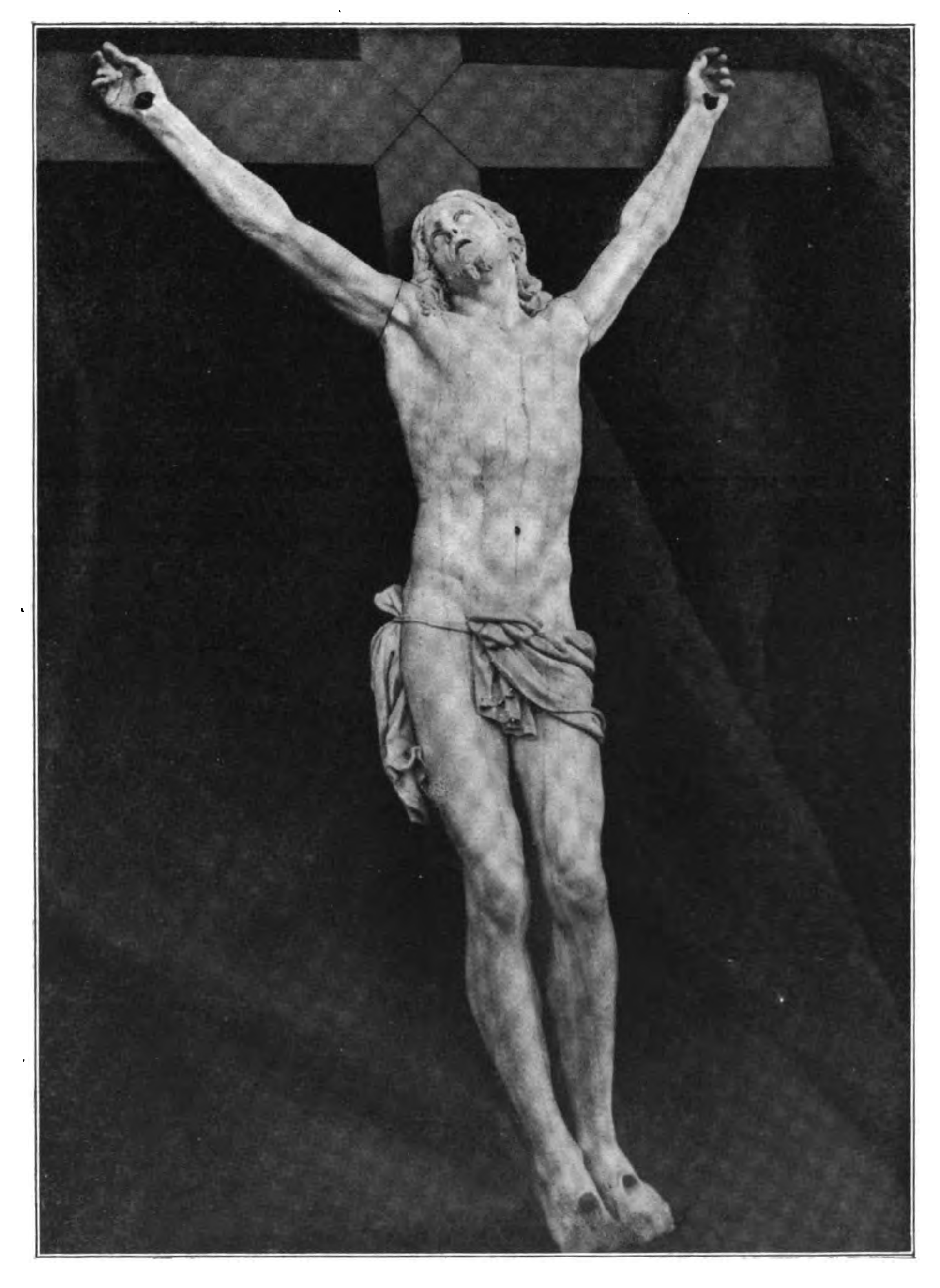
En visitant l'église d'Ailles, nous avons éprouvé un si fort sentiment d'admiration en contemplant la facture magistrale et l'expression douloureuse du Christ qui se trouvait sur le maître-autel, que nous avons voulu le voir de près et en avoir la photographie.

Quelle n'a pas été notre surprise, en le maniant, de voir qu'il était daté et signé.

La date est *1664*; la signature, *P. Jaillot*.

Nous nous sommes alors souvenu de nos recherches vaines, et, en nous reportant au procès-verbal de 1673, nous avons constaté que la description du chef-d'œuvre de Jaillot s'applique exactement au Christ d'Ailles.

Le Christ d'Ailles est donc une reproduction de son morceau de réception, de la main de Jaillot lui-même; mais comment une aussi pauvre



Christ d'ivoire par P.-S. Jaillot, 1664 (Église d'Ailles, Aisne
D'après la photographie de M. Maurice Cherrier.

église se trouve-t-elle posséder une œuvre d'art d'aussi grande valeur?

La tradition locale veut que ce crucifix provienne de la fameuse abbaye de Vauclerc, fondée en 1134, qui était située au fond de la jolie vallée de l'Ailette, à quelques kilomètres d'Ailles. C'est, sans doute, pour cette abbaye que Jaillot avait exécuté sa réplique.

Selon les uns, au moment de la destruction du couvent, en 1793, une pieuse femme du pays, Mme Lamant, aurait caché le crucifix et l'aurait, après la Révolution, donné à l'église d'Ailles, où il se trouve depuis 1800.

D'autres affirment que c'est dom Bellot, ancien moine de Vauclerc, qui, devenu curé d'Ailles lors du rétablissement du culte catholique, aurait apporté dans sa paroisse le précieux Christ, qu'il avait sauvé, lors du sac de l'abbaye.

Peu importe d'ailleurs; contentons-nous de nous féliciter que ce précieux objet d'art ait été préservé de la destruction et remerçions, quelle qu'elle soit, la personne qui l'a conservé.

Henri CHERRIER





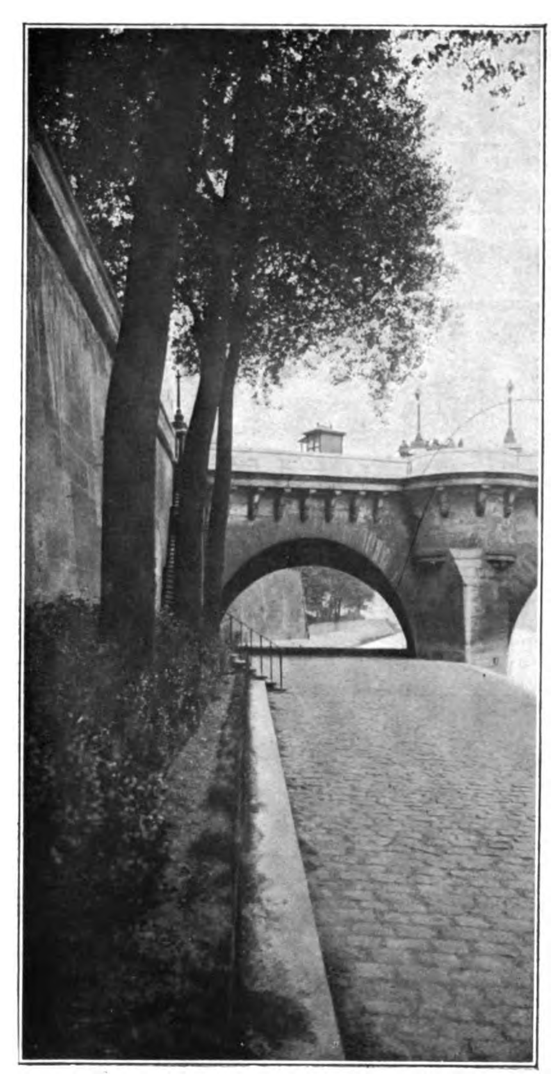
LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE

A PROPOS DE L'EXPOSITION DE PHOTOGRAPHIES DE LA VILLE DE PARIS

La photographie documentaire !... En lisant ce titre, messieurs les amateurs de « photographie pictoriale » — comme ils disent — vont-ils sourire ou faire la moue ? Seront-ils ironiques ou dédaigneux ? En vérité, je me le demande avec inquiétude...

Car, pour des artistes qui travaillent si courageusement à l'émancipation de la photographie et qui font une place, de jour en jour plus grande, à l'intervention personnelle dans des opérations jusqu'ici purement mécaniques, il a, ce titre, quelque chose de vieillot et de démodé : aux yeux de ces fervents de la « gomme bichromatée » et du « charbon velours », il ressemble au papier albuminé — il date ! Il est un peu humiliant aussi : un parvenu, si large d'idées soit-il, n'aime guère qu'on lui rappelle ses origines, et la photographie artistique d'aujourd'hui oublie volontiers qu'elle a été longtemps pour tous, et qu'elle est encore, pour la plupart, la photographie documentaire. Oui, elle l'oublie volontiers — et je ne songe pas à lui en faire un reproche. Pour s'en convaincre, il suffit d'entrer, un jour de mai, au Salon international que le Photo-Club abrite chaque année, en son hôtel de la rue des Mathurins. Ce ne sont que portraits d'atelier, scènes de genre, études de nu ou de drapé — toutes choses dont « l'opérateur » a expressément arrêté la composition jusque dans ses moindres détails. On y voit aussi des paysages, mais tous composés, synthétiques, généralisés : des impressions de nature. En revanche, plus d'anecdotes de mœurs, plus de souvenirs

de voyage, plus rien de ce qui faisait, il n'y a pas si longtemps, le fond des expositions de ce genre, plus rien de ce qu'on pourrait appeler documentaire, exception faite toutefois pour quelques scènes et quelques paysages, dans lesquels une recherche d'éclairage, une ingéniosité de présentation, et plus généralement une rencontre quelconque avec l'imprévu, viennent donner au document une portée nouvelle.



C. Berroux. — Une arche du Pont-Neuf, quai de l'Horloge.

Telle a été l'évolution nettement marquée par les derniers Salons de photographie, et tel était l'état d'esprit de nos meilleurs photographes amateurs, au moment où le Conseil municipal, à la suite d'un vœu émis par la Commission du Vieux-Paris, organisa une exposition annuelle de photographies, en vue de constituer, pour le musée Carnavalet, une collection des sites et des monuments parisiens les plus remarquables.

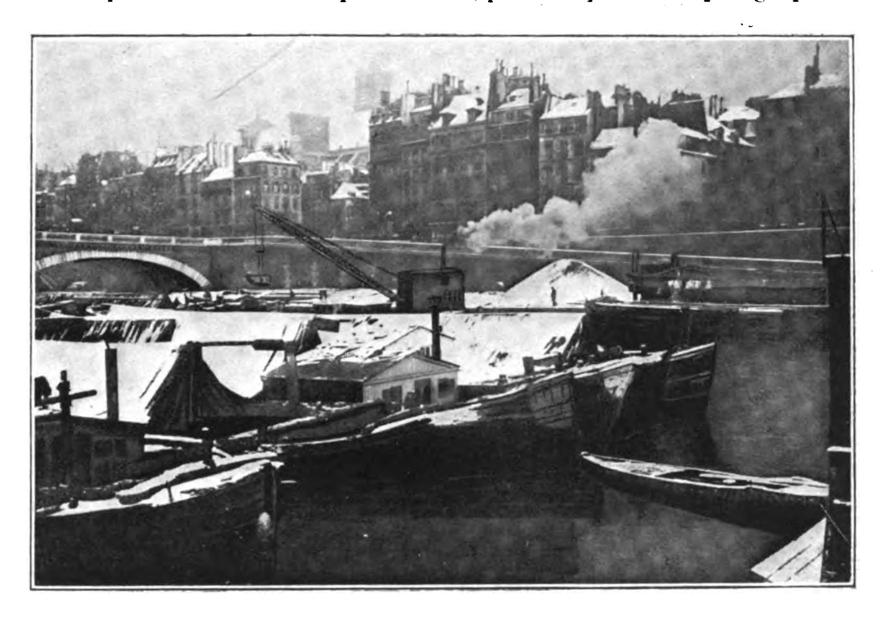
Le programme élaboré pour 1903 était des mieux compris, et ses trois paragraphes offraient aux talents les plus divers l'occasion de s'exercer. Aux amateurs de paysages, on proposait d'étudier les berges de la Seine dans l'intérieur des fortifications. A ceux qui, au contraire, ont fait de la scène de mœurs leur sujet de prédilection, on demandait la série complète des marchés aux fleurs de Paris. Quant aux photographes érudits, plus curieux des vestiges du passé que des aspects de la vie moderne, ils avaient un vaste champ ouvert à leurs explorations d'archéologues, avec la troisième partie du programme ainsi formulée : « architecture, sculpture, décoration, antérieures au XVIIe siècle dans Paris, excepté les églises, palais nationaux et musées ».

Étant donné, d'une part, l'heureuse composition du programme, et, de l'autre, le talent de nos photographes, il semblait que l'on dût compter sur une véritable manifestation. Il n'en a rien été, cependant, et si les cartons du musée Carnavalet s'enrichissent

de quelques épreuves, c'est à une demi-douzaine d'artistes qu'ils les devront : MM. Berroux, Jacquin, Ingé, Seeberger, Drouillet, Rémy, Verdan, etc.

Première constatation, en effet : peu d'exposants — vingt-quatre noms pour près de quatre cents envois. Évidemment, on a jugé indigne de s'essayer aux paysages parisiens; on a eu peur de se voir qualifier de « photographe documentaire » ; on a préféré s'abstenir et rester prudemment dans l'atelier, à travailler les contre-jour, en compagnie d'un joli modèle...

Seconde constatation : on a mal répondu aux désirs des organisateurs, tous les efforts s'étant portés sur un même point. Ainsi, pour ce qui est du paragraphe archéo-



C. Jacquin. — Le Port des Ormes, effet de neige.

logique, rien à noter : des épreuves rares et sans intérêt de monuments archiconnus — l'hôtel de Sens, la tour de Jean-sans-Peur, l'hôtel Barbette, etc. Chose curieuse, les marchés aux fleurs n'ont rien donné non plus ! On demandait la série complète des marchés : or j'en ai noté trois ou quatre, — encore les épreuves ne se recommandaient-elles ni par la recherche de la composition, ni par le soin du tirage.

Les berges de la Seine, voilà la seule partie du programme qui ait été vraiment traitée ; par exemple, elle l'a été à fond, et quelquefois par de véritables artistes.

Dernière constatation, celle-là tout-à-fait déplorable : la mauvaise tenue de la plupart des épreuves. Non seulement les exposants sont loin d'avoir tous observé l'article du règlement qui exigeait l'envoi d'une épreuve tirée par un procédé inaltérable, mais un trop grand nombre d'entre eux se sont révélés aussi maladroits opérateurs que piètres artistes. Il ne leur a pas suffi de faire jouer leur obturateur, — va comme je te pousse ! — devant les plus banales « vues de papetier » ; ils ont montré, par surcroît, qu'ils se trouvaient fort empêchés, en présence d'un simple tirage sur

papier au gélatino-bromure, et même qu'ils n'étaient pas toujours capables de virer convenablement et proprement des épreuves au citrate...

Encore moins de les présenter élégamment, comme bien on pense. Et si l'on excepte l'envoi très complet et très varié de M. Berroux, les gommes de M. Jacquin, les épreuves honorables de MM. Seeberger, Verdan et Rémy, une partie des envois faits par M. Ingé, on sera bien obligé de convenir que, pour le reste, la façon de présenter ne vaut pas mieux que ce qu'on présente. Taches du cliché et taches du papier, halos, grisâtres sous-expositions, tons jaunes des lavages incomplets, voiles des surexpositions; rien ne manque à ce musée des maladresses. Et les encadrements sont à l'avenant !

Il y a heureusement, dans un coin, à l'écart, une dizaine d'épreuves « nature » — de simples agrandissements au gélatino — qu'il ne faut pas oublier, car elles sont d'un enseignement précieux pour les exposants, en même temps que d'un très bon exemple pour ceux qui n'ont pas exposé : c'est la contribution personnelle de M. Bucquet, président du Photo-Club, membre du jury de l'exposition, hors concours.

Sa présence ici, par une simple carte de visite, signifie que les amateurs de photographie pictoriale n'auraient pas déchu, en contribuant par leurs envois à la réussite de cette exposition de photographie documentaire. Nul ne leur aurait reproché la volonté très arrêtée qu'ils ont de chercher des effets nouveaux, ni le souci constant qu'ils montrent de rajeunir le déjà-vu par d'ingénieuses mises en cadre : au contraire ! Entre la précision exagérée d'une « vue de papetier » toute sèche, et la page de nature généralisée, il y a bien un moyen terme, j'imagine...

C'est ce que nous montrera sans doute la prochaine exposition. Grâce à une organisation moins flottante, à une publicité plus étendue, à une impitoyable sévérité dans l'admission des envois, nous y pourrons voir des épreuves moins nombreuses que cette année, peut-être, mais répondant plus exactement aux conditions du programme, tirées avec plus de soin, présentées aussi avec plus de goût.

ÉMILE DACIER



BIBLIOGRAPHIE

La Peinture anglaise contemporaine, ses origines préraphaélites, ses maîtres actuels, ses caractéristiques, par Robert DE LA SIZERANNE (3e édition). — Paris. Hachette. 1 vol. in-16.

Une édition nouvelle de *la Peinture anglaise contemporaine*, de M. de La Sizeranne, vient de paraître, revue et corrigée. On y trouvera les plans de la National Gallery, du South Kensington et de la Tate Gallery (National Gallery of British Art), le nouveau musée où sont réunies des œuvres de la plupart des maîtres anglais contemporains. L'ouvrage de M. de La Sizeranne n'a pas vieilli. Traduit en anglais, en allemand, en polonais, il répond, chez tous ceux, en Europe, qui suivent l'histoire de l'art et de la pensée modernes, aux préoccupations d'aujourd'hui comme à celles d'hier.

Quelques-uns des maîtres analysés dans ce livre ont disparu : Rossetti, Millais, W. Morris, Burne-Jones, Leighton. D'autres poursuivent encore glorieusement leur carrière : Watts, Holman Hunt, Herkomer, Alma Tadema. Mais, des uns comme des autres, les portraits qu'a tracés l'auteur sont définitifs. Et comme, depuis la période analysée dans ce livre, l'art anglais n'a pas produit d'école nouvelle qui ait éclipsé l'ancienne, de portraitistes qui aient dépassé les Millais et les Herkomer, de symbolistes et de poètes qui aient effacé le souvenir de Burne-Jones, on peut dire que c'est encore là le livre le plus nouveau sur *la Peinture anglaise contemporaine*.

Une lacune s'y rencontre pourtant, qui avait déjà été signalée lors de la première apparition de ce livre : il ne contient rien, ou presque rien (sauf quelques pages dans les appendices), sur les paysagistes. L'auteur s'est défendu d'en parler, en déclarant qu'« il n'y a pas d'école de paysage particulièrement anglaise, qu'il n'y a qu'un paysage contemporain ». Quelque opinion qu'on adopte sur ce point, il est regrettable que les interprètes des ports de l'Angleterre, des prairies du Surrey, des montagnes et des *moors* d'Écosse, n'aient pas fait l'objet d'une étude plus longue dans ce livre désormais classique.

R. G.

Procès-verbaux de la Commune générale des arts (1793-an II), et de la Société populaire et républicaine des arts (an II-an III), publiés intégralement par Henry LAPAUZE. — Paris. Imprimerie nationale : Bulloz, éditeur ; 1903, gr. in-8°.

Le 8 août 1793, un décret de la Convention supprimait l'Académie royale de peinture : depuis cinq ans, David et quelques-uns de ses collègues de l'Académie travaillaient à cette suppression. La Société qu'ils avaient fondée, en 1790, sous le titre de « Commune des arts qui ont le dessin pour base », élargit alors son titre, mais, ayant



obtenu de la Convention l'estampille officielle, elle tourna peu à peu à « l'académisme », tant et si bien qu'elle fut à son tour dissoute par la Convention.

La Société populaire et républicaine des arts la remplaça, qui, après avoir voulu, comme sa devancière, ne pas être une Académie, dut reconnaître l'inanité de ses efforts. La création de l'Institut national, en 1795, mit fin à cette succession de tentatives aussi malheureuses que bien intentionnées.

Telle est l'analyse, trop succincte, des événements dont M. H. Lapauze nous offre aujourd'hui l'histoire, non pas écrite ni résumée par lui, mais présentée par les procès-verbaux des assemblées qui nous ont conservé la fiévreuse existence de ces Académies révolutionnaires. Ces documents, les plus précieux qui soient pour l'histoire de l'art français pendant la Révolution, étaient jusqu'ici presque entièrement inédits; les voici réunis en un livre, splendidement imprimé par l'Imprimerie nationale, accompagné d'une introduction et de notes par M. H. Lapauze, qui rend ainsi aux travailleurs un service dont ils auront bien des occasions de lui savoir gré.

E. D.

Histoire de l'Art dans l'antiquité, par Georges PERROT et Charles CHIPIEZ. Tome VIII. **La Grèce archaïque, la sculpture,** par Georges PERROT. — Paris, Hachette, 1903, gr. in-8°.

« Ce huitième volume de l'*Histoire de l'Art dans l'antiquité* ne porte plus qu'un nom », écrit M. Georges Perrot, aux premières lignes de la préface, et il continue par un hommage rendu à la mémoire de Charles Chipiez, son collaborateur dans cette œuvre considérable, à laquelle il apporta ce qu'on était en droit d'attendre d'un architecte érudit, dans l'ordonnancement du plan de l'ouvrage et dans la reconstitution des édifices aujourd'hui ruinés.

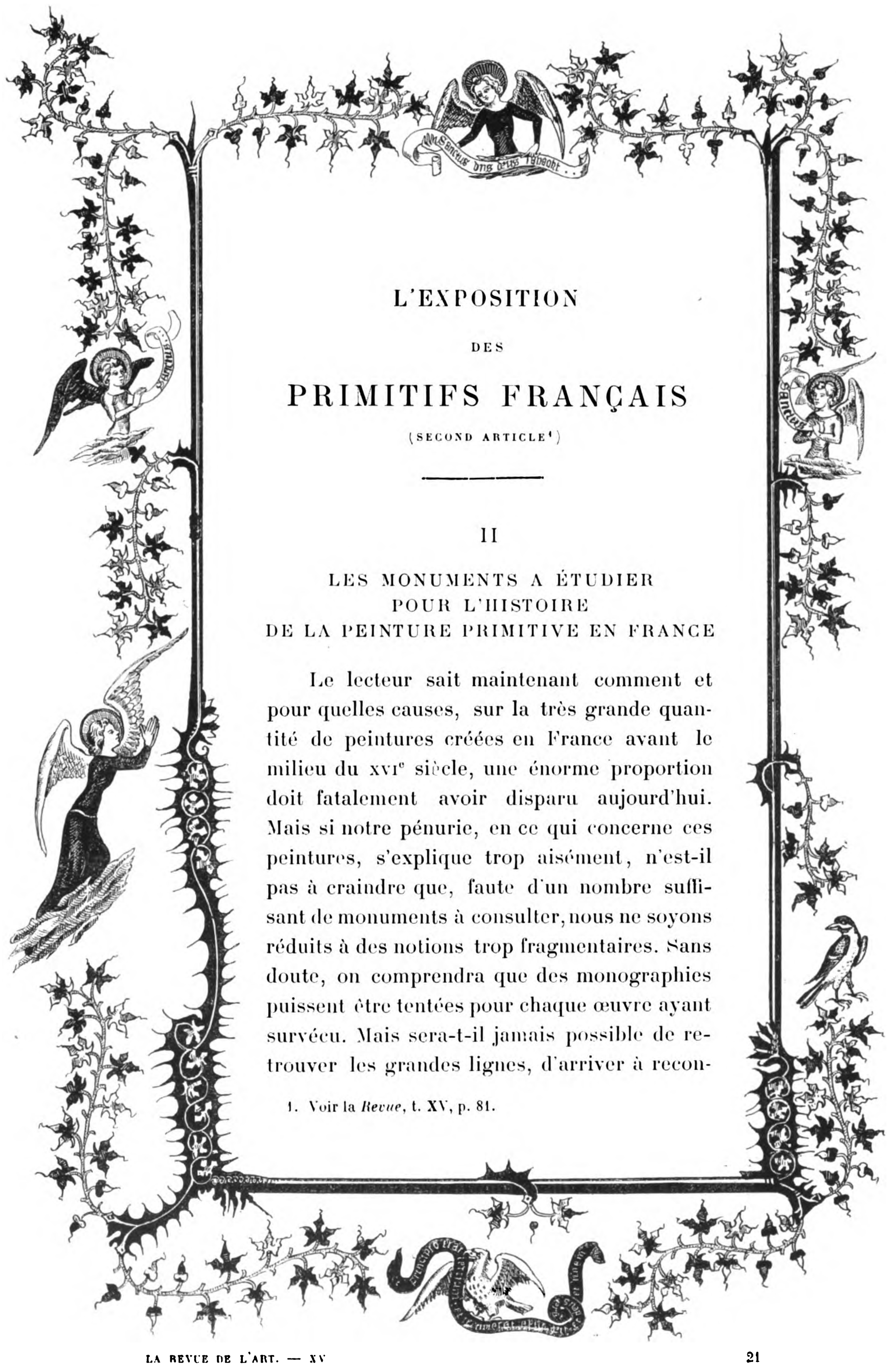
C'est par un chapitre consacré à l'architecture que s'ouvrait chacune de ces monographies, dont l'ensemble formera le tableau le plus savant et le plus complet de l'activité artistique du monde antique : cette fois encore, continuant à bâtir sur le plan cher à celui qu'il appelle son associé, M. Perrot commence l'étude de la Grèce archaïque par l'histoire de son architecture civile, pour aborder ensuite les caractères de la sculpture grecque archaïque, dont il suit les progrès dans la Grèce d'Asie et les îles de la mer Égée, puis dans les écoles doriennes, enfin dans l'école attique. Au moment où se ferme le livre, Athènes est prête pour les chefs-d'œuvre qui vont illustrer le siècle de Périclès.

Il faut signaler, en terminant, la place de plus en plus grande accordée, dans cet ouvrage, à l'illustration photographique, et s'en applaudir : certes le talent du dessinateur n'est pas inutile quand il s'agit de faire comprendre un document trop fruste pour être suffisamment significatif, mais, le plus souvent, l'objectif est excellent, à cause de son absolue précision.

A. M.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



L'EXPOSITION

DES

PRIMITIFS FRANÇAIS

(SECOND ARTICLE[1])

II

LES MONUMENTS A ÉTUDIER POUR L'HISTOIRE DE LA PEINTURE PRIMITIVE EN FRANCE

Le lecteur sait maintenant comment et pour quelles causes, sur la très grande quantité de peintures créées en France avant le milieu du XVIe siècle, une énorme proportion doit fatalement avoir disparu aujourd'hui. Mais si notre pénurie, en ce qui concerne ces peintures, s'explique trop aisément, n'est-il pas à craindre que, faute d'un nombre suffisant de monuments à consulter, nous ne soyons réduits à des notions trop fragmentaires. Sans doute, on comprendra que des monographies puissent être tentées pour chaque œuvre ayant survécu. Mais sera-t-il jamais possible de retrouver les grandes lignes, d'arriver à recon-

1. Voir la *Revue*, t. XV, p. 81.

stituer d'une façon suivie, après des siècles de mépris, d'abandon et d'ignorance, les pages mutilées de ce chapitre, que nous voudrions pouvoir lire, des annales de l'art dans notre pays?

Avant de nous aventurer sur ce terrain si peu connu, il est utile de le sonder en quelque sorte. Nous avons à nous enquérir s'il s'y trouve, émergeant de place en place, des points d'appui assez solides pour nous permettre d'établir quelques bases stables.

Des noms, des dates, des indications de travaux ayant jadis été commandés et exécutés, les documents, quoique beaucoup trop réduits pour nos justes désirs de savoir, nous en donnent cependant encore un certain nombre. Ces renseignements historiques, nul plus que moi n'en apprécie la valeur. Mais ce n'est là qu'un des éléments de la question, et j'ose dire un élément qui ne peut nous satisfaire pleinement. Tel maître, nous dira un document, qui s'appelait de tel nom, a peint en telle année, dans telle ville, un tableau représentant tel sujet. La constatation du fait offrira toujours de l'intérêt. Mais si l'œuvre a totalement disparu, s'il est impossible de savoir quel était son mérite, dans quel esprit elle avait été conçue, de quel caractère elle était marquée, quelles tendances se révélaient chez son auteur, nous n'aurons dans l'indication recueillie, si l'on veut me permettre la comparaison, qu'un squelette auquel manquera ce qui fait la vie. Avant tout, il faut se préoccuper de retrouver des témoignages matériels du talent des vieux maîtres, c'est-à-dire des morceaux de peinture sortis de leurs pinceaux et susceptibles d'être étudiés *de visu*.

Ces témoignages, en cherchant bien, on en trouve heureusement qui subsistent encore, malgré tout, et plus peut-être qu'on n'eût osé l'espérer. Ils sont même d'ordre assez varié pour nous renseigner sur quelques-uns des genres de production qui furent particulièrement aimés de nos aïeux.

A dater du XIVe siècle, la mode se répand chez les rois de France et les princes du sang, et jusque chez les particuliers, de recueillir des portraits, portraits de famille ou portraits de personnages en vue, tels par exemple que les papes et les cardinaux. Un de ces portraits, celui du roi Jean, nous est parvenu dans un original célèbre que possède la Bibliothèque Nationale.

A la même époque, on se plaît à avoir dans sa demeure des tableaux de

dévotion, de proportions restreintes, en un ou plusieurs compartiments. Certains de ces tableaux pouvaient provenir des ateliers d'Avignon et être l'œuvre de peintres italiens. Tel était le cas pour un polyptyque de Simone di Martino (Simone Memmi), jadis conservé en Bourgogne, dont le Louvre a recueilli un fragment [1]. Mais d'autres étaient dus certainement à des mains françaises. De ceux-ci, des spécimens excellents se trouvent à Florence, dans la collection Carrand, au Bargello. A la même catégorie appartient aussi une petite *Mise au tombeau*, du Musée du Louvre, datant du règne de Charles VI [2]. On pourrait y rattacher, à cause de l'échelle de proportion, le tableau en deux compartiments, avec le roi d'Angleterre Richard II priant la Vierge, dont les reproductions accompagnent notre premier article. Il y avait aussi des tableaux religieux portatifs, espèces d'oratoires de voyage, auxquels on donnait parfois une forme ronde, de manière à pouvoir les glisser dans des étuis de cuir, pour que leurs possesseurs pussent les emporter plus facilement dans leurs déplacements. Le Louvre possède un de ces tableaux portatifs circulaires, dont nous donnons la reproduction, *le Christ mort soutenu par la Vierge*, qui a été fait pour un des ducs de Bourgogne, Philippe le Hardi ou Jean sans Peur. Quand le tableau est entré au Louvre, on voyait encore, paraît-il, sur ses bords, qui depuis ont malheureusement été restaurés, les traces de l'usure produite par le frottement contre le cuir de l'étui où on le renfermait.

Les peintres de France, ainsi que le prouvent des textes multiples, avaient aussi à exécuter des œuvres plus importantes comme dimensions, destinées à être placées dans des églises ou des chapelles, des tableaux votifs, des retables entiers, ou des volets de ces retables, quand le centre en était occupé par un travail de sculpture ou d'orfèvrerie. Le règne de Charles VI vit éclore ainsi toute une série de belles créations, dont quelques-unes nous sont parvenues. Le Louvre, grâce aux dons généreux de MM. Reiset et Jules Maciet, possède deux panneaux provenant de la chapelle des ducs de Bourgogne à Dijon, et dont l'un, *le Martyre de saint Denis*, s'achevait en 1415. A Dijon même, il est resté au musée un retable

1. N° 1383 du *Catalogue sommaire*. Les autres fragments de ce tableau à compartiments, venant de Bourgogne, sont aujourd'hui aux musées de Berlin et d'Anvers. Voir à ce propos ma grande publication : *Chantilly. Les très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*. Paris, Plon, 1904, chap. VI.

2. N° 997 du *Catalogue sommaire*.



célèbre, provenant de la Chartreuse de Champmol, dont les volets sont une production capitale de la fin du XIV[e] siècle. Pour ces volets et pour le *Martyre de saint Denis* du musée du Louvre, des documents nomment les auteurs, Melchior Broederlam et Jean Malouel; et nous dirons comment ces artistes, bien que nés dans le Nord, sont des maîtres très influencés par les milieux de Paris et de Dijon, où ils ont séjourné.

Tandis que le XV[e] siècle se poursuit, et encore dans les premières années du XVI[e], l'habitude de consacrer des tableaux votifs dans des églises ou des oratoires se répand de plus en plus en France. Les donateurs s'y font peindre, eux et leurs femmes, soit sur les volets, quand il s'agit d'une peinture comprenant deux ou trois panneaux, en forme de diptyque ou de triptyque, soit dans le tableau principal, quand celui-ci n'est qu'en une seule pièce. Parfois, c'est toute une famille qui se fait représenter à genoux, en prières. Grâce à Dieu, quelques-uns de ces tableaux votifs du XV[e] au XVI[e] siècle nous ont aussi été conservés en tout ou en partie. Nous avons deux triptyques complets, que l'exposition prochaine fournira l'occasion de revoir à Paris, *le Buisson ardent* d'Aix, par Nicolas Froment, dont les volets, portant les effigies du roi René et de sa seconde femme Jeanne de Laval, sont reproduits dans notre précédent article, et le retable de Moulins, donné intégralement en héliogravure dans le même article, qui a été peint pour Pierre II, duc de Bourbon, et sa femme Anne de France, duchesse de Bourbon, plus connue sous le nom de dame de Beaujeu. Ce sont aussi des volets de triptyque ou de diptyque que la *Vierge* d'Anvers, que l'*Étienne Chevalier* de Berlin, que le *Juvénal des Ursins* du Louvre, trois œuvres de Jean Fouquet; que des portraits possédés par le Louvre, de ce même Pierre II de Bourbon et de cette même dame de Beaujeu que je nommais à l'instant à propos de la peinture de Moulins[1]; et, pour ne plus alléguer encore qu'un seul exemple, qu'un très remarquable panneau, représentant un donateur sous la protection de saint Victor, que le musée de Glascow consent généreusement à prêter pour l'exposition. Ce panneau, déjà vu à Bruges en 1902, a jadis été attribué à Hugo van der Goes. M. Camille Benoit l'a très justement réclamé pour l'École française. Je crois pouvoir ajouter que, suivant toute probabilité, il nous montre, en costume d'avoué de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, le neveu du

1. N[os] 1004 et 1005 du *Catalogue sommaire*.

roi René, devenu même en quelque sorte son fils adoptif, Charles d'Anjou, comte du Maine, qui fut, après la mort du roi René, comte de Provence sous le nom de Charles III.

Comme tableaux où l'image du donateur a été introduite dans la composition principale même, nous pourrons admirer, à l'Exposition des primitifs, deux pièces dont la mise en lumière sera une véritable révélation. L'une est un chef-d'œuvre exquis de sentiment, une *Nativité* avec le cardinal Rollin en adoration devant l'Enfant-Jésus, qui appartient à l'évêché d'Autun. L'autre est l'émouvante *Pietà* de Villeneuve-lès-Avignon, peinture où se trouve une figure de donateur digne d'être mise en parallèle avec les créations des plus grands maîtres du xve siècle.

Quant au type du tableau de famille réunissant dans une commune prière des parents et tous leurs enfants, il nous a été conservé dans le curieux panneau en forme de frise, dont les Juvenal ou Jouvenel des Ursins avaient orné leur chapelle à Notre-Dame de Paris, et qui a passé plus tard au musée du Louvre.

Les effigies d'après nature n'avaient pas seulement leur place dans des tableaux votifs. Très souvent elles se présentaient sous forme de portraits proprement dits, abstraction faite de toute pensée religieuse. Au xve siècle, suivant une tradition datant déjà d'ailleurs du xive siècle, le portrait jouait un grand rôle dans la vie de nos aïeux. Un roi, un prince du sang royal cherchent-ils à se marier ? Ils se font envoyer les portraits des princesses auxquelles ils songent. Le bon roi René veut-il récompenser la fidélité d'un serviteur dévoué, Jean de Matheron ? Il lui donne, enfermé dans un sac de velours rouge, son portrait, peint sur un côté d'un petit diptyque dont l'autre moitié porte l'effigie de la reine Jeanne de Laval. Et ces exemples, venus de très haut, sont imités dans les autres classes de la société française. Plusieurs de ces portraits du xve siècle sont arrivés jusqu'à nous. Nous avons, par exemple, le petit diptyque du roi René et de Jeanne de Laval, auquel je viens de faire allusion, dû probablement au peintre Nicolas Froment. J'ai été assez heureux pour le faire entrer, en 1891, au musée du Louvre, encore conservé dans son vieux sac de velours rouge [1]. A l'exposition, le genre se trouvera représenté par de très pré-

1. N° 304 A du *Catalogue sommaire*. Reproduit dans la *Revue* du 10 novembre 1897, t. II, p. 307.



cieux morceaux, tels qu'un portrait d'homme par Jean Fouquet, de la galerie de S. A. le prince de Lichtenstein, à Vienne.

S'il y avait des portraits d'allure profane, mondaine si l'on veut, il y avait aussi, inversement, des tableaux religieux, sans figures de donateurs, ou du moins dans lesquels la représentation des donateurs ne jouait plus qu'un rôle tout à fait accessoire et effacé. Les peintures de cette catégorie sont loin d'avoir toutes disparu. Grâce à d'intelligentes initiatives, plusieurs sont assurées à l'exposition. Loches consent à envoyer un grand *Calvaire*, peut-être de la main même de Jean Bourdichon, en tout cas une œuvre très typique de l'école tourangelle au xve siècle. D'Avignon, doit venir une image en pied, et de grandeur naturelle, de saint Siffrein, qu'il ne serait pas téméraire d'attribuer à Nicolas Froment. Villeneuve-lès-Avignon enverra, en même temps que la *Pietà*, le *Couronnement de la Vierge*, œuvre certaine du peintre Enguerrand Charonton.

L'étude des originaux existants nous montre que, même dans cette série des sujets sacrés, les maîtres travaillant en France faisaient assez fréquemment intervenir, par des artifices de composition, des éléments d'un intérêt qui était tout actuel pour eux et pour leurs contemporains. Dans un *Christ descendu de la Croix*, du musée du Louvre[1], provenant de l'ancienne abbaye de Saint-Germain-des-Prés, dans le fameux retable du Palais de justice de Paris, le fond des peintures nous montre des vues de Paris, le vieux Louvre et les bords de la Seine. C'est sous les traits du roi Charles VII que saint Louis est représenté dans ce même retable du Palais de justice, œuvre de première importance, impossible à étudier dans les conditions où elle est placée, et que la magistrature parisienne actuelle, rompant enfin libéralement avec de trop stupides préventions, devrait bien consentir, ainsi que le souhaitent ardemment tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art, à prêter aussi pour la prochaine exposition des Primitifs Français.

Je ne cite ici que ces deux exemples, mais nous aurons occasion de revenir sur cette tendance des vieux maîtres, dans notre patrie, à moderniser, et notamment, dans plusieurs cas, à teinter de parisianisme le théâtre où ils placent leurs scènes religieuses.

Ces tableaux sont encore attachants sous d'autres rapports. Il arrive

1. N° 998 du *Catalogue sommaire*.

parfois qu'ils nous font pénétrer dans l'intimité des Français de jadis, qu'ils nous permettent de saisir le reflet des impressions morales, de discerner des traits de caractère. La *Nativité* de l'évêché d'Autun nous



ÉPOQUE ET STYLE DE JEAN MALOUEL.
TABLEAU PORTATIF DES DUCS DE BOURGOGNE
(Musée du Louvre).

montre, à côté d'un cardinal, des gens appartenant aux plus humbles classes, dans des figures de bergers d'un admirable réalisme. Dans des œuvres un peu plus récentes, nous faisant descendre jusqu'au premier tiers du XVIe siècle, il semble que l'on sente percer la pointe de cet esprit narquois et peu respectueux, même des choses les plus vénérées, qui doit trouver son expression la plus complète en certaines pages de Rabelais. A cet

égard, nous citerons le panneau d'*Abraham, Sara et l'Ange*, dont une héliogravure accompagne notre premier article. Le sujet traité est exactement emprunté à la Bible : « Un ange dit à Abraham : Sara, votre femme, aura un fils. Ayant entendu cette parole, Sara se mit à rire derrière la porte... Ils étaient, en effet, vieux l'un et l'autre, et avancés en âge... Elle rit donc secrètement, disant : Après que j'ai vieilli et que mon seigneur est vieux aussi, ferais-je comme les jeunes femmes? » (*Genèse*, XVIII, 10-12). Dans le tableau, que le rapprochement avec des miniatures à provenances et dates certaines autorise à considérer comme une œuvre peinte au cœur de la France, autour de la cour des Valois, vers 1520 environ, le peintre a cherché à donner à son Abraham l'apparence la plus majestueuse. Mais le geste du patriarche, quelle malicieuse intention a dû l'inspirer ! Ne dirait-on pas que l'on suive la pensée du vieillard : « Comment ! un fils, à mon âge... et de cette vieille femme-là ! »

Cette rapide revue suffit à prouver que nous avons déjà, dans des tableaux proprement dits, toute une suite de jalons pour nous guider dans nos recherches sur les primitifs français. Encore n'ai-je parlé que d'originaux. Or, il y a d'autres peintures dont les prototypes ont péri ou sont momentanément égarés, et dont nous pouvons cependant nous rendre compte par des répliques, des copies de date plus ou moins postérieure, des dessins ou des estampes. Des œuvres de graveurs du XVIe au XVIIIe siècle, des recueils tels que ceux de Gaignières, sont à cet égard une mine très précieuse. Toutefois, après avoir proclamé hautement l'utilité de ces ressources de seconde main, j'ajoute qu'au point de vue où nous nous plaçons, c'est-à-dire le côté d'art pur, il faut en user avec prudence et discernement. Les graveurs, les copistes relativement récents, et, par exemple, ceux employés par Gaignières, ne se sont piqués que de reproduire les linéaments généraux des œuvres; ils n'ont nullement cherché à en pénétrer et à en rendre le caractère intime, encore moins les particularités de facture. Aux traductions qui ont été exécutées d'après des originaux du moyen âge français ou du début de la Renaissance, on aurait souvent trop de raisons d'appliquer le dicton italien : *Traduttore, traditore*. Voyez par exemple, dans cette *Revue* même, la reproduction d'une copie faite pour Gaignières d'un portrait de la reine Marie d'Anjou [1]. M. Bouchot

1. Voir la *Revue* du 10 janvier 1903, t. XIII, p. 9.



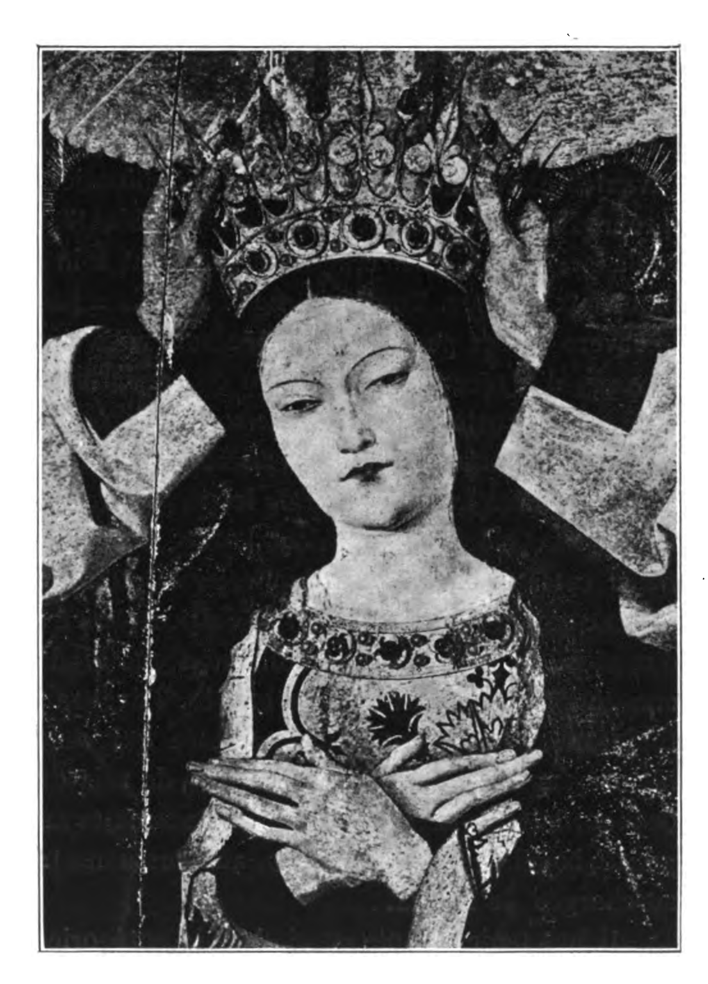


École française (entre 1445 et 1449).

Portraits de Jean Juvénal des Ursins, de sa femme Michelle de Vitry et de leurs onze enfants

(Musée du Louvre).

suppose que l'original pouvait être de Jean Fouquet. L'hypothèse est très séduisante. Mais qu'est devenu cet original dans l'interprétation donnée par le copiste de Gaignières? Une vraie caricature. Il ne faudrait évidemment pas vouloir apprécier ce que pouvait être le mérite de la peinture du xve siècle d'après cette copie qui tourne presque à la charge.



Enguerrand Charonton.
Le Couronnement de la Vierge
(Détail).

Et puisque je touche à des règles de critique générale, je veux signaler encore, en passant, un autre danger contre lequel il faut se mettre en garde. Ce sont les faux, les peintures données comme étant du xve ou du xvie siècle, et qui sont simplement du xixe, presque du xxe. Chose curieuse, malgré le peu de crédit dont jouissaient, il y a peu de temps encore, les productions de notre plus vieille école, les faux primitifs français sont relativement nombreux à courir le monde. Et, naturellement, les faussaires se sont donné pleine carrière. Empruntant leurs éléments de-ci de-là, s'aidant généralement des planches des grands ouvrages publiés sur le moyen âge par les Willemin, les Achille Jubinal, les Louandre, les Du Som-

merard, les Paul Lacroix, les Séré, ou même plus simplement des livres d'étrennes illustrés parus chez les Hachette et les Didot, combinant à leur gré les figures et les accessoires que leur ont fournis d'habiles démarquages, ils arrivent à produire de faux primitifs, qui peuvent paraître à des yeux naïfs beaucoup plus curieux ou plus séduisants que les vrais. Leur habileté technique est très grande. Par de patientes manœuvres, de savantes patines, en un mot toute une minutieuse « cuisine », ils arrivent à reproduire, de façon véritablement troublante, l'émail de la pâte ancienne et l'aspect des vieilles craquelures. Ils ont soin aussi d'employer de vieux panneaux de bois. Toutefois, ne vous avisez pas d'inspecter de trop près le revers de ces panneaux; il pourrait vous arriver, comme le fait m'est advenu, d'y reconnaître la trace de la serrure du vieux meuble dont un morceau de porte a été pris pour servir à créer le pseudo-primitif. Certains de ces faux remontent à la première moitié du XIXe siècle. Leur exécution a dû coïncider avec le plein de la période romantique. Ils sont aux originaux du XVe siècle ce que, dans l'ordre littéraire, le drame de *la Tour de Nesle* est aux chroniques de Froissart. D'autres paraissent sortir d'une officine qui dut fonctionner en Italie, peut-être à Sienne, il y a une trentaine d'années. Et je ne jurerais nullement que l'industrie ne se perpétuât pas encore aujourd'hui avec plein succès. J'avertis les amateurs. Méfiez-vous toujours extrêmement d'une peinture qui vous représentera des scènes historiques du XVe siècle, des entrées de rois dans une ville, des fêtes ou des tournois, ou encore des effigies de femmes aux traits trop aimables, aux petites bouches trop mignonnes, aux costumes trop chamarrés d'or et trop surchargés de bijoux.

Il faut tenir compte aussi, dans la catégorie des portraits, des erreurs possibles dans l'identification des personnages. Certains portraits ont été pris pour des effigies de Français ou de Françaises — ce dont on a tiré conclusion qu'ils devaient avoir été peints en France — qui sont en réalité des portraits d'étrangers ou d'étrangères, exécutés dans de tout autres pays que le nôtre. N'oublions pas non plus qu'au XVIe siècle, en dehors de France, par exemple en Italie, avec des collectionneurs comme Paolo Giovio (Paul Jove), on a créé des galeries de portraits historiques où la France avait sa part, mais pour lesquelles on n'allait pas s'adresser à des compatriotes des modèles portraiturés. Pour représenter un sultan, on

n'avait pas l'idée de chercher un peintre oriental. De même, pour peindre un roi de France, nul besoin de demander le concours d'un artiste français. Des portraits peuvent donc être ceux de personnages de notre nation, sans que, pour cela, leur auteur ait rien de commun avec l'école française. Ainsi, je ne serais nullement surpris, je l'avoue, qu'un certain portrait de profil du roi Louis XI, que Gaignières avait fait copier, dont il a existé et dont il existe encore plusieurs répliques en divers pays, par exemple au musée de l'Ariana près de Genève, dérivât comme prototype d'une peinture de l'école lombarde, dans le goût de de Predis ou de Bernardino de Conti, peinture peut-être inspirée elle-même d'une médaille également italienne.



ÉCOLE FRANÇAISE DU XV° SIÈCLE.
CHARLES III D'ANJOU-MAINE, COMTE DE PROVENCE,
NEVEU DU ROI RENÉ
(Musée de Glascow).

Nous nous sommes attardés à envisager le côté des tableaux, c'est-à-dire des peintures mobiles, qu'elles soient sur bois, sur toile ou sur autre matière. Mais avant la Renaissance, la peinture murale, analogue aux fresques de l'Italie, a été aussi extrêmement en honneur chez nos aïeux. Les comptes nous en donnent la preuve. Ces comptes ont, par exemple, fourni à Sauval de très curieux détails sur les sujets dont on décora sous Charles V les murailles ou les voûtes de l'hôtel Saint-Paul à Paris. Un passage de Brunetto Latini, le maître de

Dante, prouve même que la France devança l'Italie à cet égard, en ce qui concerne les habitations. On connaissait en France le luxe des « maisons peintes », alors que l'Italie l'ignorait[1].

Cette partie de notre antique patrimoine d'art a malheureusement presque entièrement péri, pour des causes que nous avons mises en évidence dans notre premier chapitre. Cependant, même sur ce terrain, où le temps et les hommes se sont pour ainsi dire ligués afin de tout raser, il reste encore de délicates fleurs à cueillir. Mais toutes ces fleurs n'ont pas un parfum également pénétrant. Il faut tenir compte des circonstances. De tout temps et dans tous les pays, en Italie par exemple aussi bien qu'en France, il y a eu simultanément des maîtres inspirés, de vulgaires praticiens et même de vrais barbouilleurs. Or, quand vous trouvez une peinture murale dans un village éloigné des grands centres, où les ressources pécuniaires ne devaient pas être abondantes, dites-vous, si l'œuvre vous paraît faible ou même franchement mauvaise, que vous devez avoir affaire précisément à un de ces barbouilleurs, choisi, faute de mieux, parce qu'il travaillait au rabais. Une église rurale ou de petite ville n'est pas une Notre-Dame de Paris. De même, si cette église offre des échantillons de peintures sur ses murailles, il y a bien des chances pour que ces peintures ne ressemblent que de très loin aux œuvres que d'autres artistes exécutèrent à la même époque dans des milieux beaucoup plus brillants ou plus riches, par exemple à la cour de France, ou dans de grands centres comme Paris ou Tours. Nous avons d'ailleurs la preuve du fait. Beaucoup de décorations picturales, où des figures jouaient le rôle principal, furent exécutées pour des personnages occupant un haut rang par leur naissance, leurs fonctions ou leurs richesses. Une de ces décorations se trouve, par une bonne fortune unique, avoir échappé à la destruction. C'est une voûte de chapelle, commandée par le fameux Jacques Cœur, pour son hôtel de Bourges. Cette voûte, sur laquelle on voit des anges volant au ciel, est, de par son origine même, l'exemple auquel il faut se référer pour juger du niveau que pouvait atteindre la grande peinture en France, quand les conditions étaient favorables. Or, que sont ces anges volant de la chapelle de Jacques Cœur? Quelque chose d'exquis, de souple, d'aérien, et, comme

1. Cf. Ernest Renan, dans *l'Histoire littéraire de la France*, t. XXIV, p. 668.



l'a dit le marquis Philippe de Chennevières, « une des plus merveilleuses peintures que la France puisse opposer à l'Italie ».



École française.
Peinture d'une voûte de chapelle, exécutée pour Jacques Cœur
(Hôtel de Jacques Cœur, à Bourges).

Avons-nous fait l'inventaire de toutes nos ressources en parlant des tableaux et des peintures murales ? Loin de là. Nos vieux artistes procé-

daient comme ceux de nos jours. Ils exécutaient des croquis, des esquisses, des études dessinées d'après nature. Dans ce genre, on verra à l'Exposition des Primitifs un prodigieux dessin, un portrait d'homme, tout à fait digne de la main d'un maître comme Jean Fouquet. Au xive et au xve siècle, il y eut aussi une catégorie d'ouvrages d'art pour laquelle on atteignit une très grande perfection, ce sont les broderies. Un bon brodeur était alors considéré en France presque à l'égal d'un bon peintre. Parfois, d'ailleurs, brodeur et peintre ne faisaient qu'un. Certaines de ces broderies, un triptyque appartenant au musée de Chartres, et mieux encore la superbe croix de chasuble de M. Martin Le Roy, offrent la plus étroite affinité avec les peintures contemporaines. Ce sont de vrais tableaux, dans lesquels seulement l'aiguille a joué le rôle du pinceau. On peut en rapprocher des dessins légèrement ombrés, qui étaient exécutés sur soie et dont un exemple, connu sous le nom de *Parement de Narbonne*, qui appartient au Musée du Louvre, a été justement mis en lumière comme un très précieux monument de l'art français au temps du roi Charles V. Il ne faut pas non plus oublier les tapisseries. Les cartons de celles-ci étaient parfois demandés aux artistes les plus en vue parmi ceux qui maniaient le pinceau. Nous savons que, pour la tenture de l'*Apocalypse* de la cathédrale d'Angers, ce fut le peintre en titre de Charles V, Jean de Bandol, dit Jean de Bruges, qui donna les modèles.

Mais il est surtout un domaine, à la fois immense et véritablement merveilleux, qui s'offre à nous, ce sont les manuscrits à miniatures, auxquels sera très justement consacrée une section spéciale de l'Exposition des Primitifs Français, installée dans les bâtiments de la Bibliothèque Nationale.

Tandis que les peintures proprement dites ne résistaient pas à tous les dangers qui menaçaient leur existence, les manuscrits se sont conservés en très grand nombre, abritant des milliers d'images, souvent encore dans toute leur primitive fraîcheur. Les manuscrits offrent, en outre, ce très précieux avantage, que leur origine et leur date peuvent, dans bien des cas, être précisées et qu'ainsi ils nous fournissent des éléments certains pour la classification des œuvres par régions et par époques. J'ai montré, par exemple, que pour une question capitale de l'histoire de l'art, celle des débuts des Van Eyck, des indications de première importance se trouvaient

offertes par quelques images du manuscrit des *Heures de Turin* [1], volume sans prix, aujourd'hui, hélas ! cruellement atteint par l'incendie.

D'ailleurs, je n'ai pas à insister, car la grande part à réserver aux miniatures dans l'art du moyen-âge n'est plus discutée. Peut-être même a-t-on été porté à dépasser la mesure dans le rang assigné aux miniatures de manuscrits. Il y a, en effet, un problème très grave, que je ne puis aborder ici dans les détails et qui n'a jamais été bien discuté. C'est celui de savoir jusqu'à quel point les miniatures nous donnent réellement l'étiage du niveau atteint, d'une façon générale, par l'art de la peinture à une époque déterminée. Suivant une opinion soutenue par des juges éminents, les artistes du moyen-âge, en France, auraient excellé dans la miniature ; mais ç'eût été leur côté brillant ; et, quand ils auraient passé de la miniature à la grande peinture, ils se seraient montrés beaucoup plus faibles.



BARTHÉLEMY DE CLERC (ATTRIBUÉ À).
PORTRAIT DU ROI RENÉ ENCORE JEUNE
(Ms. latin 1156 A. f° 81, de la Bibliothèque nationale).

J'ose dire que je ne partage pas cette manière de voir. J'estime, au contraire, que les peintures étaient au moins à la hauteur des miniatures ; et, en tous cas, que, parmi les miniatures, il n'y a que les plus belles qui puissent réellement nous instruire sur le degré de développement général de l'école à laquelle elles appartiennent.

L'espace me fait défaut pour exposer tous mes arguments. J'indiquerai

1. Cf. *les Débuts des Van Eyck*, Paris, 1903. (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXIX.)

seulement une seule considération. En France, du XIV[e] siècle aux débuts du XVI[e], il y a eu des miniaturistes qui étaient des enlumineurs de profession; mais il y a eu aussi des peintres, s'occupant habituellement de tableaux ou même de décorations murales, qui se sont trouvés amenés, parfois d'une façon tout à fait occasionnelle, à exécuter également des images dans des livres. Or, c'est un fait constant que quand nous rencontrons des miniatures d'un ordre exceptionnel pour leur beauté, et que nous pouvons établir quelle est leur origine, toujours nous constatons qu'elles sont l'œuvre, non d'un simple enlumineur de métier, mais d'un homme qui a fait en même temps de la grande peinture.

La main d'un peintre proprement dit se décèle par des qualités de maîtrise qu'ignore le commun des illustrateurs de livres. Dans beaucoup de manuscrits, par exemple, on trouve des bustes de Vierge ou encore de ces représentations macabres, allusions à la brièveté de la vie, qu'affectionnaient nos ancêtres, telles que la légende des *Trois morts et des trois vifs*. En général, ces images sont vulgaires. Mais qu'un miniaturiste qui a été en même temps et avant tout un peintre, comme Jean Fouquet, ait à traiter les mêmes sujets : voilà le buste de Vierge qui devient une création charmante, toute empreinte de sentiment maternel, voici les *Trois morts et les trois vifs* qui donnent matière à un vrai tableau de genre, d'une composition excellente et plein d'élégance dans les figures[1].

C'est un peintre également et non un enlumineur qui, dans un livre d'heures de la Bibliothèque Nationale, a rajouté ce portrait naïf, mais très étudié, du roi René encore jeune et portant toute la barbe, que nous donnons ici. Un peintre encore, qui a placé en tête de l'exemplaire des *Statuts de Saint-Michel*, fait pour le roi Charles VIII, la miniature représentant l'ange saint Michel apparaissant au roi, œuvre délicieuse qui n'est pas sans quelque analogie avec le triptyque de Moulins. Une image de Louis de Laval, seigneur de Châtillon, qui illustre le livre d'heures de ce personnage et dont nous reparlerons, va jusqu'à nous offrir le moyen d'apprécier sur une même page de manuscrit la distance qui sépare l'enlumineur du vrai peintre. Dans cette image, le corps du seigneur de Châtillon et le fond sont de la main d'un praticien faisant métier d'illustrer des manuscrits; la tête au contraire, et la tête seule, trahit un peintre qui, par

1. Voir les reproductions de deux miniatures de Fouquet parues dans le précédent article.

exception, et à ma connaissance dans cet unique cas seulement, a collaboré avec l'enlumineur. Or, tandis que tout le reste n'est que très médiocre ouvrage, la tête est un chef-d'œuvre, d'une intensité de vie et d'une fermeté de dessin dignes des plus grands maîtres. Je pourrais multiplier ces



ÉPOQUE DE JEAN PERRÉAL
L'ARCHANGE SAINT MICHEL APPARAISSANT AU ROI CHARLES VIII
(Miniature en tête du ms. français 14363 de la Bibliothèque nationale [1]).

exemples qui, tous, contribueraient à appuyer mon opinion qu'en France les chefs de l'école de peinture proprement dite étaient supérieurs aux enlumineurs et que leurs grands tableaux devaient être au moins égaux aux plus belles des miniatures de manuscrits.

Avant de quitter les miniatures de manuscrits, je dois encore signaler que, pour cette catégorie comme pour les tableaux et même encore beau-

1. Sur cette miniature, voir Paul Durrieu, *Un Chef-d'œuvre de la miniature française sous Charles VIII*, 1894 (Extrait de la revue *Le Manuscrit*, t. I, numéro de février 1894).

coup plus que pour les tableaux, il circule quantité de faux, quelques-uns exécutés très habilement. Il y a quelques années, le marché de Paris en était comme inondé. On vit notamment toute une invasion de prétendus portraits de Jeanne d'Arc, arrivant tout frais éclos d'un atelier de l'étranger. Mais, dès le XVII[e] siècle, comme le prouvent des exemples relevés pour les manuscrits de Béthune, on avait commencé à « truquer » les manuscrits à miniatures[1]. Il y a de très grands musées où des faux de cette espèce se sont jadis glissés; et l'on ne saurait trop se mettre en garde contre le danger de les prendre pour pièces authentiques.

Nous avons achevé notre reconnaissance générale du terrain sur lequel nous avons à opérer. Il me semble qu'il n'y a véritablement pas témérité excessive à tenter maintenant l'entreprise de tracer un tableau rapide, mais prenant les choses dans l'ensemble, de l'évolution de la peinture en France, depuis le XIV[e] jusqu'au XVI[e] siècle.

Nous n'avons pas seulement des documents, nous avons aussi des monuments. Mais nous avons vu que, pour bien utiliser ceux-ci, il faut suivre des règles de critique sévère. Sans parler de ce qui doit être impitoyablement écarté, les faux ou les tableaux présentés à tort comme français et qui ne le sont pas, il y a, même parmi les œuvres indubitables, une sélection à faire. L'histoire d'une école de peinture doit viser les créations des vrais maîtres et non pas le fatras des productions d'atelier, plates ou grossières. Pour juger du mérite relatif des œuvres, pour déterminer quelles sont celles qui donnent réellement la note juste de l'état de l'art à une époque, il faut pouvoir les rapprocher et les comparer. Or, quelle circonstance pourra mieux fournir la possibilité de procéder à ces comparaisons, bases indispensables de la critique, que l'Exposition des Primitifs Français?

(A suivre.) PAUL DURRIEU

1. Voir mon mémoire déjà cité sur *Deux miniatures inédites de Jean Fouquet*. Paris, 1902





UNE ESQUISSE DE PRUDHON

AU MUSÉE DU LOUVRE

Dans une vacation anonyme, à l'Hôtel Drouot, l'an dernier, le musée du Louvre faisait l'acquisition d'une petite esquisse de Prudhon. Désigné sous ce titre : *Jeune femme lutinée par des Amours (étude)*, ce tableautin, jugé sans doute de peu d'importance, était simplement décrit, mais non reproduit au catalogue illustré de la vente[1]. Celle-ci se composait de tableaux anciens et modernes, provenant d'une collection parisienne, que l'on sut être celle, justement réputée, de Mme la comtesse de Béarn.

C'était cependant une pure merveille d'art, offrant, dans ses proportions exiguës, un résumé complet des qualités les plus exquises de Prudhon, une vraie pièce d'amateur, dont l'attrait pictural se doublait encore d'un intérêt particulier par la place qu'elle tient dans l'œuvre de l'artiste, que cette petite toile aux minuscules personnages, livrée ainsi au marteau du priseur, non sans quelque hésitation, paraît-il, de la part de son propriétaire. Aussi doit-on se féliciter tout spécialement de l'entrée dans notre grande collection nationale, si riche qu'elle fût déjà en œuvres de Prudhon, de cette peinture si précieuse à tous égards. Ses modestes dimensions et son allure d'esquisse l'imposeront certes peu au visiteur banal, au dilettante superficiel; mais elle a, par contre, tout ce qu'il faut pour séduire et retenir longuement l'amoureux d'art, pour contenter le connaisseur le plus difficile.

1. Catalogue de tableaux anciens et modernes, provenant de la collection d'un amateur, dont la vente aura lieu à Paris, Hôtel Drouot, salle n° 6, le 5 mars 1903 (Me P. Chevallier et M. J. Féral). — Portant le n° 53, l'esquisse de Prudhon fut adjugée 5.000 francs.

Sur un fond épais d'arbres et de frondaisons, avec une échappée de ciel dominant un lointain montagneux, une bataille se livre, héroïque et plaisante. C'est qu'une demi-douzaine d'effrontés petits amours sont venus harceler la nymphe de cette source, mais la jolie fille, solidement campée et prompte à la riposte, tient tête à ses agresseurs, et de quelques gouttes d'eau, de l'urne qu'elle tient en main, voici qu'elle a déjà culbuté et mis en déroute la troupe importune.

N'est-ce pas une épigramme de l'Anthologie, une invention toute hellénique, empreinte au plus haut point de cet esprit et de cette fantaisie que devaient révéler plus tard seulement les figurines de Tanagra, cette composition de Prudhon, née cependant en une époque où régnait si despotiquement sur le goût français cette conception fausse, étroite et absolue de l'antiquité, comme la comprenaient David et son école? Et pour mieux servir cette donnée charmante et sans prétention, le peintre, en qui survivaient la grâce et la technique du siècle précédent, faisait appel tout de suite à sa manière la plus savoureuse, à tel point que cette esquisse, soigneusement établie, reprise et détaillée avec amour, constitue déjà une œuvre complète et définitive, un tableau où rien ne reste à reprendre, ni l'équilibre du sujet, ni le dessin précis et moelleux des figures, ni le jeu savant de la lumière et de la couleur.

Dans son mouvement superbe de défense, la belle fille aux formes pleines et élégantes, aux chairs tendrement nacrées, soulève et fait flotter sa draperie rouge, d'un rouge intense qui s'exalte et tranche sur les verts et les gris sombres du fond; dominant son profil de camée — ce profil accoutumé des figures féminines de Prudhon, — un ruban bleu met dans les cheveux une note de clarté et de coquetterie. Les corps potelés des petits amours se modèlent doucement dans la demi-teinte transparente et profonde du bocage, et le tout est peint comme Prudhon savait le faire en ses meilleurs jours. Mais il faut noter encore l'émail brillant du bout de ciel et de lointain aperçu, la qualité de ce coin de paysage poétique et vaporeux qui fait tout naturellement penser à Corot.

Cette esquisse, formant ainsi un tableau bien complet, n'est pas une page quelconque dans l'œuvre de Prudhon. Elle a toute une histoire qui mérite d'être rappelée. C'est l'esquisse par Prudhon d'un tableau que Mlle Mayer devait exécuter, et qu'elle exposa sous son nom au Salon de



P.P. Prudhon, pinx. A. Delzers, sc.

NYMPHE ET AMOURS
(Musée du Louvre)

Revue de l'Art ancien et moderne Imp. L. Fort. Paris.

1812, et nous connaissons toutes les phases de la collaboration du maître et de l'élève pour cet ouvrage particulier.

On sait quel tendre attachement a uni, vers la fin de la carrière de Prudhon, le peintre, si malheureux en ménage, à Mlle Mayer, qui de l'atelier de Greuze était passée dans le sien ; on sait aussi quelle catastrophe inopinée priva cruellement Prudhon d'une compagne à laquelle il ne survécut que peu de temps.

La part de Prudhon est considérable dans l'œuvre de Mlle Mayer ; mais de tous les ouvrages de celle-ci où se trahit davantage le travail de son maître, c'est dans le tableau de la *Naïade* du Salon de 1812 que le concours de ce dernier apparaît le plus manifeste et nous est le mieux connu. Aussi, lorsque les Goncourt nous auront montré en quelles circonstances « Mlle Mayer entrait dans la vie de Prudhon », c'est précisément cette composition qu'ils ne manqueront pas de citer de préférence, parmi celles qu'exécuta l'élève sous la direction du maître, en nous rapportant même par le détail les études faites par celui-ci à cette occasion.

Pour témoigner sa reconnaissance à cette « amie de son cœur », Prudhon voulait en quelque sorte lui prêter son talent. « La preuve de cette générosité, nous disent les auteurs de *l'Art au XVIIIe siècle*, nous la trouvons dans cette suite de dessins... qu'on pourrait appeler l'histoire d'un tableau de Mlle Mayer. Ce sont toutes les études d'une naïade lutinée par les amours... Il faut voir avec quelle patiente application, Prudhon a mis, pour ainsi dire, toute la composition sous la main de Mlle Mayer. Il y a des croquis d'ensemble, puis des études séparées... mais ce n'est point assez... il y a l'esquisse peinte du tableau. »

A l'époque où les Goncourt écrivaient ce passage, les neuf dessins et l'esquisse peinte se trouvaient chez M. de Boisfremont en compagnie du tableau, celui qu'avait exposé au Salon de 1812 (n° 631) Mlle Mayer sous cette désignation, ne le cédant guère aux titres fameux de certains ouvrages de Greuze : *Une jeune naïade veut éloigner d'elle une troupe d'amours qui cherche à la troubler dans sa retraite.*

Études dessinées, esquisse et tableau, — qui formaient ainsi une curieuse réunion, demeurée encore intacte un demi-siècle environ après la mort des deux artistes, — le tout fut dispersé à la vente de Boisfremont en 1870. Mais grâce au *Catalogue de l'œuvre de Prudhon* d'E. de Goncourt,

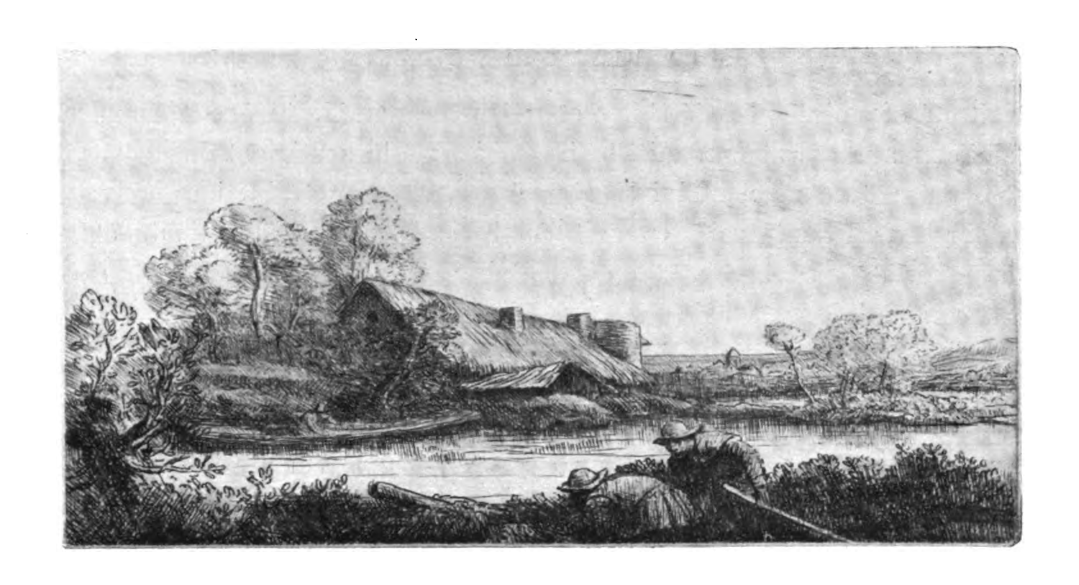


rédigé postérieurement (1876), nous avons des indications précises sur les pièces passées en vente. « Le tableau fini, le tableau exposé par Mlle Mayer a été si amoureusement repris et retouché par Prudhon, qu'il a été payé 6.800 francs par M. Cordier. L'esquisse, une des plus lumineuses peintures de Prudhon, où les épaules de la femme, dans un coup de jour, ont la blondeur chaude, le laiteux doré des Maîtres de la chair, fut achetée 1.600 francs par M. Baroilhet. Elle est aujourd'hui en la possession de M. Alf. Sensier. » C'est celle qui fut acquise l'an dernier par le Louvre, et dont, grâce au talent de M. Delzers, la *Revue* peut donner aujourd'hui la gravure, malgré les difficultés de traduction presque insurmontables, semble-t-il, d'une peinture de ce genre.

On trouvera dans l'ouvrage des Goncourt le détail des études dessinées, dont l'énumération deviendrait fastidieuse. Mais de tous ces ouvrages relatifs à la même composition, aujourd'hui épars, le plus précieux à retenir pour le Louvre, plus même que le tableau « si amoureusement repris » par le maître, n'était-il pas cette lumineuse esquisse, expression complète de la pensée de l'artiste, où Prudhon a mis tout son art et, travaillant ce jour-là pour l'« amie de son cœur », s'est efforcé plus que jamais de se surpasser ?

Marcel NICOLLE





EXPOSITION ALPHONSE LEGROS



oici juste quatre ans que le Luxembourg rappelait le souvenir d'Alphonse Legros à ses compatriotes oublieux. Depuis cette date, on ne compte plus, chez nous comme à l'étranger, les expositions et les travaux écrits qui se sont donné mission de répandre la connaissance de son œuvre. Hier, il était un mythe; aujourd'hui, le voilà presque populaire. Il n'aura guère fallu qu'une quarantaine d'années — quarante-cinq ans juste depuis son début au Salon — pour qu'il ait obtenu dans sa patrie la réputation qu'il mérite. Il aura eu, du moins, la joie d'assister à ce réveil. Tant d'autres, hélas! sont partis avant cette heure ! « Voilà la première chose heureuse qui m'arrive de France ! » me disait-il en parlant de cette exposition et en y comprenant toutefois, avec gratitude, celle qui, peu de temps auparavant,

avait été organisée chez M. Bing et présentée par M. Arsène Alexandre, l'ami commun qui nous réunit. Et il semble que le sentiment de réconfort qu'il puisa à ce moment lui ait donné un nouvel entrain, une nouvelle ardeur juvénile au travail. Il venait d'embrasser de vieux amis qu'il n'avait pas revus depuis vingt ans, comme Dalou, ou même depuis trente-sept ans, comme le questeur du Sénat, qui fut aussi le poète Alcide Dusollier. Je vois encore avec quelle émotion ils se pressèrent dans les bras l'un de l'autre, sur les marches du musée. Il trouvait rassemblés d'anciens amis, comme Rodin, comme Cazin, comme Lhermitte, et le ministre, qui était M. Georges Leygues, l'avait félicité en de chaudes paroles d'admiration venues du cœur. Legros n'a pas oublié ce jour-là, et je ne l'ai pas oublié non plus. Il était très ému, mais il était très calme. Quand la petite solennité fut terminée et qu'on fut monté dans mon bureau : « Maintenant, ce n'est pas tout, dit-il, après ces émotions-là, on a envie de travailler ; il n'y a rien de tel pour vous remettre ». Et tranquillement, paisiblement, comme si rien ne s'était passé dans la journée, il dessina le portrait du gardien chef.

Ce trait peint son caractère. Legros est avant tout l'homme du travail. Il aime le travail pour lui-même, pour l'activité tranquille et régulière qu'il procure, pour les nobles joies calmes et profondes qu'il donne. Il en est qui travaillent par nécessité, par ambition, par soulagement, si l'on peut dire, par besoin d'exprimer au dehors le trop plein qui est en soi. Legros, lui, le plus souvent, travaille pour travailler. Ce n'est pas qu'il n'ait en tête toujours quelque chose de nouveau à dire. Mais il a, maintenant, dit l'essentiel, et le reste ne presse pas. Il le dit posément au cours de son travail.

A ses débuts, naturellement, ses préoccupations étaient plus complexes. J'ai raconté ici-même sa vie et l'histoire de ses travaux[1]. On peut se rappeler quelle verve réaliste, mordante, aiguë et primitive il apportait à traduire, surtout dans ses eaux-fortes, les spectacles qui l'entouraient et les idées qui agitaient son jeune cerveau. J'ai parlé de ses contemporains et de ses maîtres. Mais, pour bien comprendre cette exceptionnelle génération, il faut considérer la date à laquelle elle se forma. Cette date est

1. Voir la *Revue*, t. VII, p. 335 : *Alphonse Legros*, étude publiée ensuite en tête du *Catalogue* des œuvres d'Alphonse Legros, exposées au musée du Luxembourg. Librairie-Imprimeries réunies, 1900.



Le Triomphe de la Mort. La Mort balaie les Vices.

celle de 1848, date tout à fait mémorable en France, car si celle de 1830, à laquelle correspond le romantisme, marque l'heure du plus riche épanouissement de l'école française, c'est la date de 1848 qui vit fructifier cette magnifique floraison. L'art avait repris sa liberté et tous ses moyens expressifs, mais il vivait encore le plus souvent sur les fictions des livres et les fables de l'histoire. Le mouvement démocratique, populaire, social et même philosophique qui amena l'explosion républicaine de 1848, orienta résolument l'art français vers les réalités de la vie. Tout le fonds plébéien des artistes remonta à la surface, et c'est en ce jour que s'affirment Jeanron et les frères Leleux, Bonvin et Amand Gautier, et Dehodencq, et Antigna, et Hédouin, et Verdier, et Servin, et tant d'autres oubliés, dédaignés ou méconnus, qu'une histoire plus impartiale sortira un jour de l'obscurité où ils sont ensevelis pour la plupart, et dont la génération a créé l'atmosphère morale dans laquelle s'est formé le réalisme de Courbet.

C'est ce qui explique, dans l'œuvre de Legros, tous ces vagabonds, ces mendiants, ces bohémiens, ces gueux, compagnons de ses boulonaises venant du marché, priant à l'église, tous ces humbles travailleurs de la ville et des champs, marchands de poisson, chaudronniers, ramasseurs de fagots, pêcheurs à la ligne, qui peuplent ses toiles et surtout ses eaux-fortes. Mais notre bourguignon, si enthousiaste, si frondeur, si ardent, pour tout dire si vivant et si jeune, et qui ne dément pas ses origines, est, dans son œuvre, subitement grave et recueilli ! Ses bonnes gens ne rappellent point les gaillardes paysanneries des Flandres, mais, comme je l'observais antérieurement, les figures sérieuses de Lenain. Il a même un certain goût pour les choses tragiques qui le rapproche de l'Espagne. Déjà, quand il était plus jeune, on avait voulu le rattacher à Goya, qu'il ignorait d'ailleurs parfaitement, car j'ai raconté que le fameux voyage qu'il fit en Espagne en 1861, avec le fils du comte de Laborde, dura juste quinze jours, ne dépassa pas les frontières de la Catalogne et qu'il n'y visita aucun musée. Il n'a de parenté avec les Espagnols que par le Louvre et du côté des anciens. Mais, à la date de ses débuts, le réalisme se mêlait volontiers de fantastique ; c'était peut-être une survivance de romantisme qui persistait. Les *Contes* d'Edgar Poë et le voisinage de Baudelaire, qui fut un des premiers à découvrir le génie naissant de Legros, influèrent sur son imagination. Ses premières lithographies ne

nous montrent que des cadavres, des suppliciés ; ici, dans un amphithéâtre, c'est un corps que des médecins essaient de rappeler à la vie par des



VIEILLE FEMME DISANT SON CHAPELET
Eau-forte originale

passes magnétiques ou des instruments d'électricité ; là, une tête de guillotiné, qu'un homme, les manches retroussées, montre à un curieux à la clarté sinistre d'une lanterne. La plupart de ces sujets avaient

été conçus, on le sait, en vue d'une illustration des *Contes* d'Edgar Poë.

Cette tendance aux effets tragiques s'est perpétuée jusqu'à ces derniers jours, mais elle a pris depuis longtemps un caractère moins fantaisiste ou moins fantastique. Elle s'est manifestée sous deux formes : l'une franchement naturaliste, l'autre plus particulièrement allégorique. A la première se rattachent ces spectacles grandioses et émouvants d'orages, de typhons, d'incendies, qui dépeuplent les forêts, tordant et rompant les robustes troncs des chênes antiques, déracinant les fûts séculaires des hêtres, chassant les pauvres humains affolés sous les souffles furieux de la tempête ou sous les flammes envahissantes et dévorantes, qui ne laissent autour d'elles que ruines et que décombres. Il y a, dans cette série, certaines pièces qui, tout en gardant une haute allure solennelle de style, sont d'une puissance tragique et farouche incomparable. L'exposition de 1900, au Luxembourg, nous en offrait déjà quelques exemplaires, entre autres cet *Incendie* qui date de 1876, dont le dessin avait appartenu à Gambetta. Il y avait aussi cette grande planche si pathétique de *la Mort du vagabond*, expirant les yeux au ciel, au pied d'un chêne dénudé, violemment secoué par l'orage sous l'averse torrentielle qui hache l'espace. Il y avait encore *l'Incendie du hameau*, avec la fuite éperdue des habitants terrifiés, ou *la Victime de la foudre*, dans un paysage bouleversé. L'exposition organisée à cette heure chez M. Hessèle ajoute quelques numéros supplémentaires à cette série.

Mais celle qui, depuis un certain nombre d'années, a plus particulièrement intéressé l'artiste et qu'il poursuit, en y ajoutant chaque jour quelque épisode nouveau, avec le caractère d'un haut délassement philosophique et moral, c'est sa série du *Triomphe de la Mort*. On en a vu, en 1900, les premiers exemplaires. Ils remontent déjà loin dans son œuvre, car *la Mort dans le poirier* date de 1869. C'est peut-être le point de départ original de toute cette série allégorique, quoique très antérieurement encore Legros ait, je le rappelle, gravé *le Sort commun* ou *la Veillée mortuaire*. C'était une gravure destinée à illustrer *la Légende du Bonhomme Misère*, que Champfleury publiait dans son *Histoire de l'imagerie populaire*, chez Dentu, en cette année 1869. Legros la publia dans *l'Eau-forte*, chez Cadart, en 1875, et, l'année suivante, il reprenait ce sujet du *Triomphe de la Mort*, à propos de la fable de La Fontaine qui a donné naissance à tant de com-

positions de cette nature. Legros reprit jusqu'à trois fois ce sujet. Il n'est pas improbable, d'ailleurs, que, à côté de ce point de départ accidentel, il ait été frappé par la suite célèbre de dessins du peintre allemand Réthel, connue sous le nom de *la Danse macabre révolutionnaire*, qui fut gravée sur bois, exposée à Paris et qui y fut même publiée dans une édition française. On sait que Baudelaire, dans un canevas de chapitre qu'il destinait à *l'Art philosophique*, et dans lequel il traite particulièrement de Chenavard et de Janmot, lui consacre quatre ou cinq pages[1]. Cette suite comprenait six planches, qui étaient conçues dans un esprit que Baudelaire qualifiait de « réactionnaire », parce qu'elles avaient été exécutées sous l'impression des scènes dont Réthel avait été témoin, lors du mouvement révolutionnaire de 1848, qui eut, comme on sait, son contre-coup en Allemagne. On y voyait la Justice garottée dans *Liberté*, *Égalité*, *Fraternité*, *la Mort chevauchant*, *la Mort en tribun escamoteur*, *l'Émeute*, *la Barricade*, *l'Apothéose de la Mort*. *La Première invasion du choléra à Paris*, *au bal de l'Opéra en 1831*, qui a été gravée en dehors de cette série, avec ses masques jonchant le sol et ses musiciens qui se sauvent emportant leurs instruments, parut produire une certaine impression. Les liens existant entre Baudelaire et Legros ne permettent pas de douter que celui-ci ait pu connaître ces estampes. C'est un point sur lequel il me reste encore à l'interroger. Réthel, d'ailleurs, ne faisait que réveiller une allégorie qui est vieille comme le monde, que les anciens traçaient déjà autour des coupes de leurs festins avant que les peintres primitifs des écoles chrétiennes ne la développassent comme enseignement le long des murs des églises, et qu'Holbein, dont Réthel s'était spécialement souvenu, ne la reprit. Legros, d'ailleurs, n'est point le dernier à avoir repris cette macabre allégorie, car il a fait, entre autres, un nouvel élève qui est bien aussi un disciple sur la question propre du métier, en la personne assez vivante, sensuelle et d'une nature plutôt optimiste, d'Albert Besnard. Ce sont là des lieux communs qui dureront autant que l'humanité elle-même.

L'exposition de M. Hessèle ajoute quelques pièces à la série ancienne, qui semblait devoir d'abord se limiter à cinq ou six pièces, plus spécialement restreintes, il est vrai, à l'idée de la mort sur les champs de bataille.

1. Ch. Baudelaire, *l'Art philosophique*, p. 127, où le nom de Réthel est d'ailleurs défiguré en Béthel. V. aussi *Histoire des peintres de toutes les écoles, école allemande, A. Réthel*, par A. Demmin.



C'est ainsi qu'il a exécuté *la Proclamation, le Départ, le Combat, Après le combat,* etc. Mais, malgré ses habitudes de méthode et son long passé pédagogique, Legros n'est pas précisément un esprit didactique. Il suit son idée, mais il la suit à sa fantaisie. Aussi, à côté, voyons-nous apparaître, sous de tout autres dimensions, avec un métier tout différent et une donnée un peu distincte, ici la Mort qui vient frapper dans une famille de pêcheurs, là, *la Mort chassant les Vices*, et aussi, un *titre* exécuté sans doute pour tous les sujets de cet ordre, présents, passés et à venir, qui est une des plus belles pièces dans les derniers travaux de Legros. Il y a là simplement un tronc renversé sur des rochers, un crâne humain qui gît dans un coin à terre, mais c'est d'une telle simplicité grandiose d'expression et de moyens, que ces simples objets prennent une puissance symbolique singulièrement éloquente.

La notice que je publiais à l'occasion de l'exposition du Luxembourg marquait à cette date (juin 1900) un ensemble de 572 pièces gravées ou lithographiées pour l'œuvre graphique de Legros. M. Hessèle, dans le livret qu'il joint à son exposition, calcule, à la date où nous sommes, que cet œuvre forme 630 pièces[1]. Ce chiffre, je l'avoue, me paraît très exagéré, et il a fallu qu'on ait compris, dans cette nomenclature, des états, très variés quelquefois, des mêmes pièces. N'ayant pas en mains ce livret et pris un peu de court pour faire les recherches nécessaires, je ne puis discuter ce chiffre avec des arguments précis, bien que j'aie repris, en collaboration peut-on dire, avec M. L.-A. Legros fils, le catalogue commencé par Poulet-Malassis et Thibaudeau, qui s'arrête en 1876 à 168 pièces. Quoique Legros ait une assiduité extrême au travail, qui est pour lui, je le disais, comme une nécessité de la vie, les nombreux dessins qu'il a exécutés ces dernières années, et surtout ses importants travaux de sculpture, ces deux fontaines en bronze qu'il a élevées pour le duc de Portland, ne permettent pas de supposer qu'il ait pu produire cinquante-huit estampes nouvelles dans cet espace de temps assez limité.

Mais ce détail n'intéresse guère que les professionnels des arts graphiques et, malheureusement en France, les collections suivies de l'œuvre de Legros y sont fort rares. Je ne sais même s'il en est d'autres que celles de MM. Moreau-Nélaton et Beurdeley.

1. Catalogue qui est publié avec une préface de M. Gustave Soulier.





Le Triomphe de la Mort. La Mort dans une famille de marins.

Tout récemment, l'Exposition des Peintres Lithographes avait ramené, galerie Durand-Ruel, une dizaine de ses anciens portraits lithographiques tirés de cartons amis. Mieux connus, ils furent encore mieux appréciés ; ils excitèrent une admiration sympathique par leur grande tenue, leur force expressive et leur belle sobriété de moyens. Nous ne doutons pas de l'intérêt que l'on trouvera à l'exposition nouvelle. Les amis et les admirateurs de Legros se félicitent de voir naître pour le public français une occasion nouvelle de reprendre contact avec l'œuvre d'un grand artiste, que des circonstances regrettées de toutes parts ont éloigné de son milieu naturel, mais dont le cœur sent, chaque jour plus fortement, s'il est possible, les liens qui l'attachent au sol natal, et dont la pensée, restée extraordinairement intacte et fidèle à ses origines, compte comme ses meilleures joies et sa plus précieuse récompense les suffrages de ses frères de race et de sang.

LÉONCE BÉNÉDITE



ANTOINE WATTEAU

SCÈNES ET FIGURES THÉATRALES

(SECOND ARTICLE[1])



D'ordinaire, l'instinctif désir de Watteau n'est que d'exprimer ses états d'esprit à travers des visions légères. Il lui suffit donc d'avoir retenu du théâtre quelques embryons de sujets, quelques idées de groupement faciles et appropriables à ses dispositions de l'instant et au cadre de ses paysages, avec l'appoint de détails, de mimiques, de gestes, d'allures et de costumes, précisés de souvenir, mais toujours à l'aide du modèle vivant, dans ses croquis d'atelier. Nombre de ses compositions trahissent la suggestion théâtrale, ne serait-ce qu'au principe de mise en scène qui s'y fait jour. Mezzetin et Gille sont assis sur un banc de parc, en compagnie de deux femmes et en bonne fortune; Arlequin et Scaramouche, embusqués derrière un arbre, les guettent d'un air furieux. Une seconde encore, et ils feront irruption. C'est le tableau des *Jaloux (I Gelosi)*. Qui n'y saluerait l'ironique adaptation d'une des plus fréquentes péripéties des pièces comiques? Thème identique et ordonnance à peine différente au *Pierrot content*[2].

1. Voir la *Revue*, t. XV, p. 135.
2. Le *Pierrot content* (E. Jeaurat, sculp., 1728) présente une figure d'homme assis, à terre, aux



Dans *le Conteur*, un épisode se détache : une jolie guitariste surprise par Mezzetin. Au centre de l'*Adonis* se tient un danseur, une rose à la main; sur un banc, à gauche, Léandre adresse des paroles d'amour à Isabelle que Crispin, survenant à l'improviste, va durement morigéner, et quatre nymphes sont couchées à droite, vagues et souriantes, à l'ombre



PIERROT CONTENT
(D'après la gravure de E. Jeaurat).

d'un buste de Pan. Nous entrons dans l'ordre des arlequinades mythologiques à la mode de la foire. Avec les *Fêtes du dieu Pan*, nous nous y engageons à plein. Un site de montagne s'y échafaude en manière de décor

pieds de la femme de droite, là où l'on ne voyait dans *les Jaloux* (Scotin, sculp.) qu'un pan d'étoffe jeté avec un tambour de basque et une marotte. Le paysage du fond, au second tableau, est un peu plus poussé. Au premier plan, le socle, au-dessus d'une source, supporte une simple boule de pierre au lieu du sphinx féminin des *Jaloux*.



« Voulez-vous triompher des belles ?..... »

(D'après la gravure de Thomassin fils).

scénique. En bas, un petit lac se ferme de gros murs à moitié ruinés, constituant d'inégales plateformes; plus haut, s'ouvre une grotte et les roches s'échancrent pour livrer passage à deux cascades, versées et protégées par de molles naïades et de forts sylvains; au sommet, d'épineux branchages de sapins déchirent le ciel. Assis au milieu de la terrasse,



Les Entretiens amoureux
(D'après la gravure de J.-M. Liotard).

Gille accompagne de sa flûte deux chanteurs qui lisent leur partie dans un gros livre; deux amoureux, d'un côté, délaissant le chant et la guitare, s'oublient en de tendres devis sur le gazon; un ægipan siège tranquillement, de l'autre côté, au rebord d'un tertre, attentif au concert, ayant derrière lui des femmes demi-nues, allongées, nonchalantes, autour d'une aiguière, de coupes, de présents offerts, et un enfant, debout, la tête chargée d'une corbeille de fleurs. L'imagination a poétiquement embelli la parodie



Antoine Watteau. — La Lorgneuse
(D'après la gravure de Scotin).

foraine. N'est-ce pas, pourtant, une œuvre à rapprocher de l'*Arlequin dieu Pan* de Claude Gillot ? Voici, maintenant : « *Belle, n'écoutez rien, Arlequin est un traitre* », et son pendant : « *Pour garder l'honneur d'une belle...* » Et voici *le Rendez-vous*, un simple duo où Léandre pince les cordes de son luth, sur un banc, tandis que l'aborde son amoureuse attendue... Autant d'épisodes librement rappelés de la Comédie italienne, mais rafraîchis, renouvelés au contact de la vie du dehors. Au premier plan de : « *Voulez-vous triompher des belles ?* » Arlequin au masque noir, étendu à terre, se soulève, s'étire en un air de galanterie burlesque, aux pieds d'une Colombine d'opulente santé qui ne se moque point. Pur écho du théâtre. Seulement, auprès d'eux, parmi la feuillée, des hommes, des femmes sont groupés, hors d'action, assis ou debout, lisant ou jasant, et cela est neuf. Au sujet italien, une façon de conversation galante se surajoute. D'ouvrage en ouvrage les idées vont, en outre, se répercutant et se modifiant. On sent la fusion se faire entre ce qui est descendu des tréteaux et ce qui est monté de l'existence. L'*Arlequin jaloux* nous présente, entre ses figures, une jeune femme coiffée d'une toque et un Pierrot guitariste assis à ses pieds. Je ne peux m'empêcher de penser aussitôt à *la Lorgneuse*, cette jeune fille coiffée aussi d'une toque, assise et regardant un homme, installé à terre, maniant un flageolet. Six figures se meuvent dans les *Entretiens amoureux ;* les deux principales nous mettent en présence de Mezzetin se promenant avec une femme. Incontinent, je me souviens d'une ravissante peinture, d'authenticité indéniable, bien qu'elle n'ait été ni gravée, ni même signalée anciennement, retrouvée naguère par M. Marcel Bernstein et baptisée par Paul Mantz : *l'Heureuse rencontre*. Ce n'est plus Mezzetin et son amie qui nous apparaissent : c'est un jeune prince charmant, le petit manteau à l'épaule, s'accointant à une princesse de conte de fées, le toquet au front, vêtue de velours, décolletée, l'éventail à la main, en un jardin découvert, horizonné d'un rideau d'arbres délicats, peuplé, à distance, d'aimables femmes bien parées. Nous glissons agréablement des scènes théâtrales aux scènes galantes proprement dites. Jusqu'aux accessoires des fonds, qui arrivent à se confondre d'un genre à l'autre. Partout les mêmes balustrades, les mêmes vases, les mêmes fontaines, les mêmes bustes décoratifs, les mêmes statues d'ornement. Et que sont, au bout du compte, *la Récréation italienne*, *le Lorgneur*, *l'Aventurière*, et tant d'autres saynètes

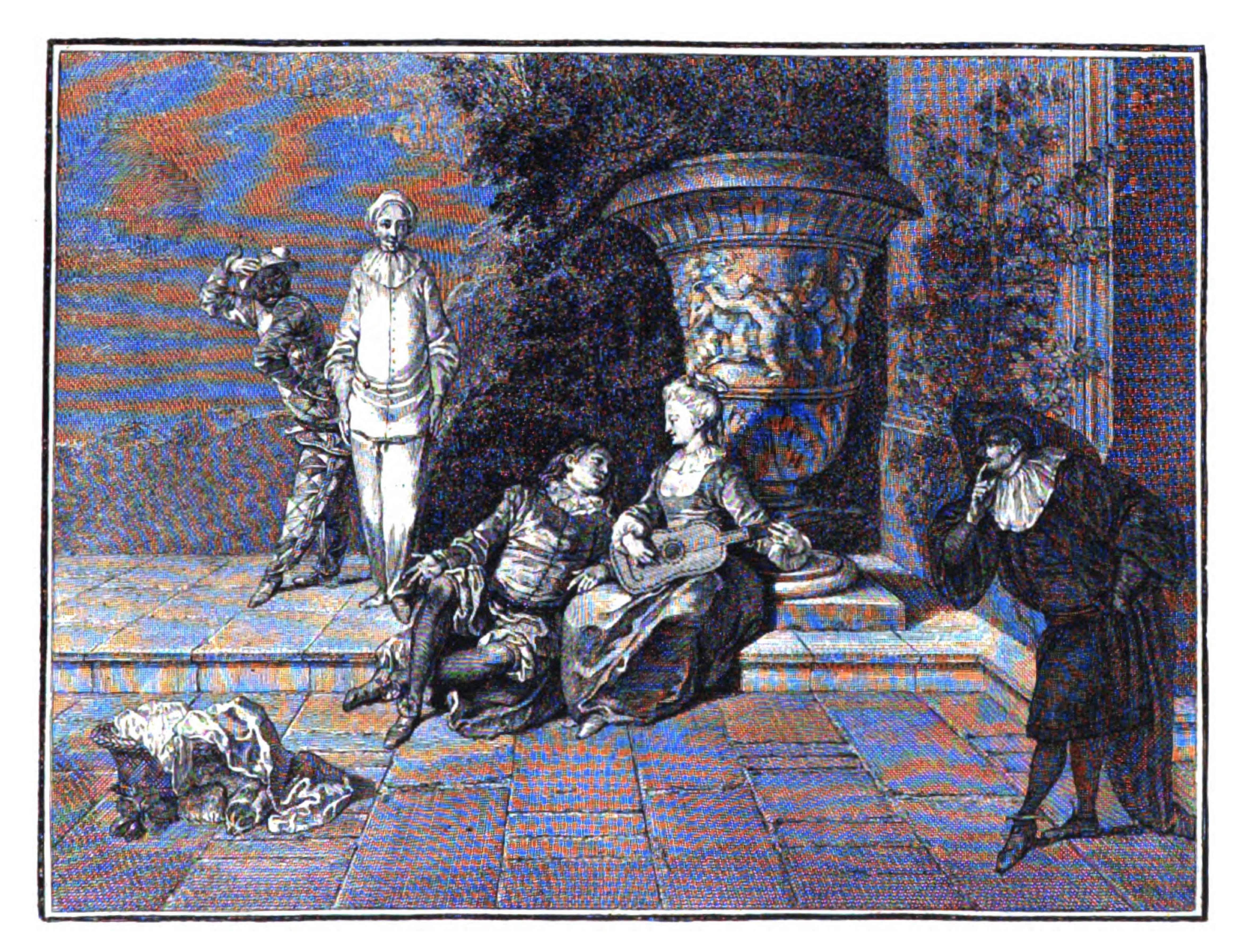
enjouées, mêlées de coquetterie et de naïveté, encadrées de perspectives des plus beaux jardins de l'époque, singularisées par des emplois d'habits « à caractères », sinon des tableaux parfaitement détachés des intentions dramatiques et franchement galants ! Le comédien y garde son droit d'entrée pour le costume ; il n'y est point personnage nécessaire. Et, cependant, c'est du théâtre que tout est parti[1].



« Belle, n'écoutez rien, Arlequin est un traître »
(D'après la gravure de C.-N. Cochin).

1. Des tableaux dont il est ici question, nous spécifions que les suivants nous sont connus *en originaux :* 1° *les Jaloux* (*I Gelosi*), appartenant à M. Alfred Boucher, statuaire : — 2° *les Fêtes du dieu Pan*, actuellement dans la galerie Groult, où elles proviennent du cabinet des derniers descendants du banquier Morel, qui les possédait quand Michel Aubert en fit la gravure. L'estampe en fait foi. Une réplique originale variée de cette œuvre existe à l'Université libre de Stockholm (cf. J.-D. Bergs, *Tafvel Semling par Helenenborg*. Stockholm, 1880, avec reproduction) ; — 3° *la Récréation italienne*, au château de Sans-Souci, Potsdam (cf. Paul Seidel, *Collection d'œuvres françaises de S. M. l'Empereur d'Allemagne*. Berlin, 1900, n° 152 du catalogue) ; — 4° *le Rendez-vous*, fort altéré par suite d'un ancien accident, était, vers 1878, à Paris, dans la collection Sichel ; j'ignore ce qu'il est devenu ; — 5° *l'Heureuse rencontre* a été gravée pour la première fois par Adolphe Lalauze (voir

Sous l'influence d'impressions théâtrales, le maître invente, met en scène, taille en sa propre étoffe, brode d'abondance. Des tableaux aussi précieux que *l'Amour au théâtre italien* et *l'Amour au théâtre français*, du musée de Berlin, sont des variations sur des thèmes plutôt émanés que formellement issus des jeux comiques, mais caractéristiques au plus haut point. L'artiste s'est mis aux prises avec cette idée : l'amour chez les



« Pour garder l'honneur d'une belle... »

(D'après la gravure de C.-N. Cochin).

Italiens est chose mystérieuse et compliquée, toute d'intrigue sournoise et

Gazette des Beaux-Arts, 1890, t. I, p. 290); — 6° l'original du *Lorgneur* se voit à Londres (collection Wertheimer); celui de « *Voulez-vous triompher des belles ?...* » (dit aussi quelquefois *Arlequin amoureux* ou *Arlequin et Colombine*), appartient au musée Wallace. Deux répliques partielles du *Lorgneur* et du « *Voulez-vous triompher...* » sont, à Paris, chez M. Groult. — Sur les autres sujets, cf. les planches de Scotin : *la Lorgneuse;* de C.-N. Cochin : *le Conteur*, « *Belle, n'écoutez rien...* » et « *Pour garder l'honneur d'une belle...* » ; de L. Surugue : « *Pour nous prouver que cette belle...* » ; d'un anonyme qui, d'après de Vèze, serait encore Scotin : l'*Adonis;* d'E. Jeaurat : *Pierrot content;* de Chedel : *Arlequin jaloux;* de Joannes-Michel Liotard : les *Entretiens amoureux*, etc.

de clair-obscur ; chez les Français, au contraire, la galanterie s'étale au grand jour, d'une bonhomie facile, joyeuse et franche. Il a donc groupé, d'une part, ses personnages au clair de lune, en des ombres traversées de sourdes lueurs de lanternes et d'éclats brasillants de torches [1], et il les a rassemblés, de l'autre, en la transparence d'une belle journée. Là, Mezzetin chante en brandissant le flambeau résineux ; Gille pince les cordes de sa guitare ; Arlequin surveille ; Cassandre se méfie ; Colombine et Isabelle s'épanouissent en leur fraîcheur, et cela fait, avec les comparses, un ensemble de onze figures, les unes interrogantes, les autres simplement attentives, chacune très naturelle et, toutes, sous la vive diversité des éclairages, participant à une action aussi sensible que difficile à définir, déroulée autour d'une sérénade. Ici, en revanche, c'est une réunion à la française, sous un bocage que décore un banc de pierre, à la base d'un haut pilier carré où s'encorbelle, entre des rin-



ÉTUDE POUR LES « FÊTES VÉNITIENNES »
(N° 74 des *Figures de différents caractères*).

1. Les torches et les lanternes comptent au nombre des objets réputés nécessaires aux représentations de la comédie italienne sur les listes d'accessoires dressées, au XVII° siècle, par le chef de la troupe, Flaminius Scala. Le metteur en scène réclame, en outre : *une lune simulée qui se lève*. Il énumère, aussi, parmi les costumes dont on ne peut se passer, *des habits de notaires, de pèlerins et de voyageurs*. Nous avons déjà salué des *tabellions* dans l'œuvre de Watteau. Les *pèlerins*, les *voyageurs*, triomphent au *Départ pour Cythère*. — La mode des effets nocturnes « à torches et lanternes » auxquels se divertit, à l'occasion, la verve de Gillot, passa de bonne heure des bouffons d'Italie aux acteurs de France. Que l'on se reporte, pour s'en convaincre, au *Carnaval de Venise*, opéra de Regnard et Campra, créé à l'Académie royale de musique en mai 1699. La fin du second acte se déroule dans la nuit. Léandre, à la tête d'une bande de musiciens, régale d'une sérénade la coquette Isabelle. Ne se sent-on pas déjà singulièrement près de Watteau et de son *Amour au théâtre italien* ?



Ant. Watteau pinx. Héliog. F. Hanfstaengl

LES FÊTES VÉNITIENNES

(Musée d'Édimbourg)

... de l'Art ancien et moderne

ceaux de vigne, un buste encapuchonné de la Folie. En avant, vue de face, une jeune fille, tenant de ses deux mains les deux côtés de sa robe de laine rouge aux plis moelleux, danse en regard d'un paysan en chapeau de paille retroussé sur son front, les deux bras rejetés derrière le dos. A droite, des bergers de fantaisie font un concert de violon, de hautbois et de musette. A gauche, se rangent des couples tranquilles, comme en expectative, parmi lesquels on reconnaît Paul Poisson, en Crispin, le poing à sa rapière. Au fond, Poisson fils, le bel homme, en prince de comédie ou en chasseur de ballet, le carquois à l'épaule, coiffé à panaches, trinque avec une jeune femme étendue sur le banc et cause avec une autre, debout auprès de lui. Qu'est-ce que ce sujet? Une vague scène de ballet ou une scène de comédie romanesque ; un spectacle d'une poésie détendue et charmante. Et les deux compositions, conçues en contraste, dérivent d'un même principe d'inspiration scénique émancipée et fécondée par l'observation la plus libre, la plus vraie.

On voit, au musée d'Édimbourg, un tableau bien connu du maître : *les Fêtes vénitiennes*[1]. Avant qu'il fût sorti du cabinet Julienne, l'expert Pierre Rémy en vantait le ton délicieusement *argenté*. La couleur en peut sembler, à présent, quelque peu défraîchie; l'esprit n'y a point émoussé sa trempe. Nous chercherions vainement à établir un lien entre cette peinture et n'importe quel épisode des *Fêtes vénitiennes*, l'opéra-ballet d'Antoine Danchet, musique de Campra, offert au public dès l'année 1710[2]. Le titre seul est commun au tableau et à la pièce, sans qu'il soit même avéré que le peintre l'ait choisi pour baptiser son rêve. Watteau ne s'est pas moins rattaché aux visions de la musique et de la danse et tout l'arrangement de sa toile s'apparente à celui de son *Amour au théâtre français*. Aux deux œuvres, c'est un demi-cercle de personnages à caractère et de bergers musiciens encadrant un couple de danseurs. La même jeune fille paraît en l'une et en l'autre, également exquise sous des atours différents, sensiblement interprétés d'après une étude unique, crayonnée un beau matin et par deux fois extraite du carton où elle attendait. Dans *les Fêtes vénitiennes*,

1. C'est bien exactement l'œuvre gravée par Laurent Cars.

2. *Les Fêtes vénitiennes*, opéra-ballet en trois actes et huit entrées, de Danchet, musique de Campra, ont été représentées pour la première fois à l'Académie royale de musique, le 17 juin 1710, et reprises en 1712, 1713 et 1721. Le peintre a donc pu les voir. Le livret était imprimé chez Ballard, en brochure in-4°, dès 1716.

sa robe de laine rouge s'est changée en une miroitante robe de satin blanc ; sa grâce s'est faite plus mondaine. Elle n'a plus pour vis-à-vis je ne sais quel rustre ; son cavalier est, maintenant, un gros Turc d'opéra, affublé d'un turban à plusieurs tours. Les tréteaux ont fourni un motif conventionnel ; le peintre l'a restitué en pleine vie, transposé en plein air, vivifié au gré de sa rêverie en des paysages d'élection, ornés d'hémicycles, de vases, de bancs, de statues et de fontaines. Toujours Watteau aimera ces transpositions où l'artifice se naturalisera sans effort. J'en ai un gage, encore, dans un tableau joyeux, absolument du même ordre, *la Fête l'honneur de Bacchus,* dont je n'ai vu trace en nul ancien écrit et que possède actuellement M. Roussel, de Nanterre. Mais les réminiscences ne prennent pas toutes un cours souriant. Parfois l'amertume s'y mêle. Pensons plutôt au sinistre « *Qu'ai-je fait, assassins maudits ?...* »

Le grand peintre, en proie au mal inguérissable, a souvent raillé la pompeuse impuissance des médecins, — par exemple, dans son *Chat malade*, — et, durant son séjour à Londres, son mépris pour les charlatans lui dictait la macabre caricature du *Docteur Misaubin*. Aux approches de la mort s'est exalté en lui le sens des farces moliéresques contre la gent doctorale. Incontestablement, il a compris et goûté les bouffonneries violentes de Poquelin, puisqu'il a tiré un tableau d'une des parades de *Pourceaugnac ;* mais il va bien plus loin. En ses révoltes de poitrinaire, ardent à vouloir vivre, épouvanté de mourir, il fait descendre des planches les docteurs et les apothicaires falots de la cérémonie finale du *Malade imaginaire*. Un moribond s'enfuit, courbé, en angoisse, devant des opérateurs sans pitié, enragés et grotesques bourreaux armés de l'inéluctable seringue, sous les yeux de la Faculté rengorgée, tyrannique, orgueilleuse, enseignes déployées. La cause du pauvre diable est perdue : il ne s'évadera point du symbolique cimetière où on le tient. Watteau a chargé le maître-docteur du bât des ânes. On ne peut dire cet étrange thème détaché d'aucune pièce connue, d'aucun intermède précis : on peut affirmer qu'il procède des suggestions d'un répertoire satirique commencé chez nous au moyen âge, continué par les Italiens, élargi et consacré par Molière [1].

1. Sur les tableaux qu'on vient de signaler ou de décrire, ajoutons divers renseignements opportuns. *L'Amour au théâtre italien* et *l'Amour au théâtre français*, du musée de Berlin, ont été admirablement gravés par C.-N. Cochin : *les Fêtes vénitiennes*, du musée d'Édimbourg, par Laurent Cars. Le tableau de M. Roussel est inédit. Nous connaissons, grâce à une eau-forte de Caylus, la composition



Ainsi, la pensée de l'artiste, sans jamais s'asservir à la lettre du théâtre, se plait à demander aux accoutumances pittoresques des comédiens, aux formes, aux habillements et aux accessoires dramatiques, des éléments quasi populaires afin de mieux s'extérioriser. Veut-on, au surplus, à titre démonstratif, suivre un de ses chefs-d'œuvre d'origine théâtrale de



L'AMOUR AU THÉATRE ITALIEN
(D'après la gravure de C.-N. Cochin).

son premier germe à son suprême épanouissement ? Nous n'avons qu'à nous tourner vers *l'Embarquement pour l'Ile de Cythère*. Pas un des histo-

du « *Qu'ai-je fait, assassins maudits ?* » Cette peinture appartint à l'impératrice Catherine de Russie : elle est mentionnée, sous le n° 401, dans l'inventaire déjà cité des tableaux réunis sur ses ordres à l'Ermitage. Peut-être la trouvera-t-on, quelque jour, en l'une des résidences impériales russes. On signale, en tous cas, au château de Tzarkoé-Selo, une première idée de l'œuvre, réduite au groupe central et peinte sur bois. D'après Goncourt (*Catalogue raisonné*, p. 360), une réplique d'une facture « un peu petite et miniaturée » se rencontrait chez le baron Schwiter. J'ignore où elle a passé et si

riens de Watteau n'a révélé, à ma connaissance, le point de départ de cette merveille de l'art français. Elle est venue d'une des pièces les plus jouées de Dancourt, la comédie en trois actes des *Trois cousines*, créée par les comédiens du roi le 18 octobre 1700 et, depuis, fréquemment reprise. Le maître en a vu Charlotte Desmares assumer le rôle principal.



« Qu'ai-je fait, assassins maudits?..... »
(D'après la gravure de Caylus).

La preuve, c'est qu'il a dessiné le portrait de la comédienne sous le costume de pèlerine du dénouement, le même que porte la Dangeville, du musée de la Comédie-Française, dans l'agréable pastel de Vigée père.

elle est vraiment de la main du maître. Quatre croquis d'apothicaires tenant des seringues ont pris place au recueil des *Figures de différents caractères*, sous les nos 29, 63, 326 et 327, ainsi qu'un croquis du malade, replié sur lui-même et fuyant, sous le n° 328, et une étude du docteur, sous le n° 64. La tête de ce « docteur bâté » a été gravée aussi par Gille Demarteau, en même temps que la figure du porte-étendard de la Faculté, d'après une feuille dessinée, qu'on remarquait avant 1891 dans la collection James, à Londres (n° 299 du catalogue de vente de cette collection).



Antoine Watteau. — Les Amusements champêtres

(D'après la gravure de Benoît Audran).

Or, il dépend de nous, en tenant compte de ce qui nous est précédemment apparu du mode d'acheminement des inventions de Watteau, d'assister, en quelque sorte, à la progressive éclosion de son concept personnel, faisant éclater l'idée, transfigurant la forme d'emprunt. Les trois documents essentiels au débat se sont conservés, purs de tout dommage : à savoir, le curieux tableau de la collection Charles Sedelmeyer, *l'Isle de Cythère*, qui est, sensiblement, la prise de possession du thème ; la splendide esquisse au Louvre, morceau de réception de l'auteur à l'Académie[1], et la toile d'exécution définitive, en la possession de l'empereur d'Allemagne, au Vieux Palais de Berlin[2].

Les *Trois Cousines* ne sont rien de plus qu'une paysannerie égayée

1. Reproduit dans la *Revue*, t. X, p. 117.

2. Les documents secondaires ou préparatoires ont été visés par nous à propos de la méthode de composition de Watteau, et nous les rappellerons plus loin à l'appui de nos dires. — *L'Isle de Cythère*, de M. Sedelmeyer, n'est point l'original gravé par Nicolas de Larmessin dans les dimensions de la peinture, mais c'est une réplique de la main du maître, signalée par de très légères variantes. Beaucoup plus grande et d'un tout autre modèle, la toile du Louvre mesure 1 m. 29 en hauteur, et en largeur 1 m. 92. Elle n'a jamais quitté le palais dans lequel elle fut peinte au commencement de l'été 1712, et, conformément à la règle académique, sous la surveillance de deux académiciens délégués (Coypel et Barrois). Aux premières années du XIX[e] siècle, quand la réaction davidienne pesait si lourdement sur les anciens chefs-d'œuvre français, elle était accrochée à portée des élèves de David qui se délectaient à la cribler de boulettes de mie de pain. On finit par la reléguer sous les combles, d'où elle est redescendue pour prendre, au musée, sa place glorieuse (tradition du Louvre). Le morceau de réception n'a été gravé que de nos jours. L'estampe si connue de *l'Embarquement*, par Tardieu, exécutée sur l'ordre de Julienne, d'après l'exemplaire modifié, soigneusement terminé, peint pour cet amateur, et, plus tard, cédé par lui à Frédéric II, était mise en vente en 1733 (cf. l'annonce au *Mercure*, 1733, numéro d'avril). Ce second exemplaire, sensiblement égal de dimension à l'autre (haut., 1 m. 30; larg., 1 m. 92), semble avoir été vendu au comte de Rottenbourg, ambassadeur du roi de Prusse en France, en 1765. On lit, en effet, sur une note du peintre-restaurateur berlinois, F. Schültz, à la date du 17 février de cette année : « Une toile de Watow, *le Départ pour Cythère*, déployée et remise en état ». Les expéditeurs parisiens l'avaient sans doute détachée de son châssis et roulée pour la commodité de l'emballage. Schültz n'eut qu'à la retendre (cf. P. Seidel, *les Collections d'œuvres d'art français de S. M. l'empereur d'Allemagne*, traduction Marquet de Vasselot et Vitry. Berlin, 1900, p. 141). La célèbre peinture fut exposée en 1883, dans la capitale de la Prusse, lors de la mémorable exposition dite « des noces d'argent du Kronprinz », depuis Frédéric III (cf. Bode et Robert Dohms, brochure déjà citée, et Ch. Ephrussi, *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, t. I). A l'heure qu'il est, le chef-d'œuvre, accroché, de même que *l'Enseigne de Gersaint*, aux murs du salon de S. M. l'impératrice, au Vieux Palais de Berlin, n'est accessible que par faveur très spéciale. Le Nouveau-Palais de Potsdam renferme une *Arrivée à Cythère*, provenant des achats du grand Frédéric et longtemps attribuée à Watteau, mais qui n'est qu'une imitation de sa manière. Au temps du conquérant de la Silésie, le commerce d'art, exploitant les goûts du souverain et secondant la mode, donnait volontiers des œuvres des pasticheurs du maître pour des originaux de sa main. Le roi de Prusse en acquit plusieurs, témoins cette *Arrivée* du Nouveau-Palais, une *Conversation* et une *Danse dans un parc* à Sans-Souci, une *Escarpolette brisée* au château de Berlin, etc. Peut-être la *Conversation* et *la Danse* de Sans-Souci sont-elles de Lancret (cf. P. Seidel, *Collections d'œuvres d'art françaises de S. M. l'empereur d'Allemagne*, loc. cit.).

d'intermèdes. Une meunière de Créteil, devenue veuve et vivant avec ses deux filles et sa nièce Colette, grille de se remarier et néglige de pourvoir d'époux ses bachelettes. Comme de raison, nos jouvencelles ont trois galants fort empressés à duper la jalouse commère, sous couleur de la cajoler. En compagnie des garçons d'alentour, ceux-ci organisent un... *pèlerinage*, assez semblable à un enlèvement général de toute la jeunesse du pays. Ce sera un beau tapage. Du diable si l'on n'est pas contraint de célébrer au plus tôt leurs noces au retour ! Les choses s'ajustent à leur guise. Nous voyons, au troisième acte (scènes III, IV et V), s'exposer le plan du « pèlerinage », mais, mieux encore, en plusieurs endroits, des divertissements, des phrases et des images s'interjettent, qui ont particulièrement frappé l'artiste et l'ont induit à transformer, selon ses tendances, le sujet paysan en sujet idéal. La fiction de Dancourt ne comporte, à vrai dire, aucun spectacle analogue à la vision fixée par Watteau, mais elle l'a suggérée. Les commentaires des intermèdes ont fait le reste. Tous les mots capables de provoquer la verve du maître y sont prononcés et répétés. Il est bon qu'on en juge ici.



ÉTUDE DE MEZZETIN
(N° 55 des *Figures de différents caractères*).

Voici, d'abord, l'indication de l'embarquement, dans un couplet de la fin du premier acte :

En voyageant avec l'Amour
Tel aura cent fois fait naufrage,
Qui s'y rembarque au premier jour,
Tant agréable est le voyage !

Un peu plus bas, l'exode des amants se dessine au plus net :

Tout le long de la rivière
Chacun, par la main,
Mène en chantant sa bergère.....

Au début du divertissement final, la note de mise en scène s'énonce ainsi : « *Les garçons et les filles du village, vêtus en pèlerins et en pèlerines, se disposent à faire un pèlerinage au temple de l'Amour* ». Les personnages chantent, ensuite, en divers couplets :

Au temple du fils de Vénus
Chacun fait son pèlerinage...

et :

Venez à l'île de Cythère
En pèlerinage avec nous...

et encore :

On n'a besoin pour équipage
Que de l'amour et du bourdon...



Watteau pinx. Desplaces sculp.

Pelerin de l'Isle de Cythére.

à Paris chez Joullain. Avec Privil.

Il s'agit donc d'un *embarquement*, d'un *pèlerinage au temple de l'Amour* et, nommément, *à l'île de Cythère*, et, bien que les pèlerins et les pèlerines de la comédie ne soient que des gens de village, les termes employés nous ouvrent un horizon nullement villageois. La poétique transfiguration se fait d'elle-même. J'ajouterai, pour complément, que les scènes d'embarquement amoureux ne sont pas rares à l'Opéra, au XVIII[e] siècle. Moins d'un an avant de s'attaquer à sa grande composition, Watteau en a pu voir une, en 1716, aux *Fêtes de l'Été*, ballet de Pellegrin, mis en musique par Campra (3[e] entrée, scène VIII). Si j'en crois la petite estampe de J.-B. Scotin, donnée, plus tard, comme frontispice au livret[1], il ne s'en est pas inspiré. Reconnaissons, quoi qu'il

1. *Recueil général des opéras représentés par l'Académie royale de musique depuis son établis-*

en soit, que le théâtre n'a pas ménagé ses appels à son imagination.

Entre le portrait dessiné de *M[lle] Desmares en pèlerine*, humble, lointain, inconscient prélude de la féerie, et la magique peinture du Louvre, un long délai a dû courir, pendant lequel l'idée obscure a germé comme une semence. Tout d'abord, Watteau a conçu un spectacle de comédie dans un décor d'opéra : son tableau de *l'Isle de Cythère*. Non seulement l'interprétation du thème poétique y est manifeste, mais encore notre actrice y intervient, très en évidence, associée, au premier plan, à gauche, à un pèlerin vu de dos, qui, d'un grand geste, montre, sur l'eau ridée à peine d'une mer pareille à un bassin de parc, une gondole au tendelet de pourpre, où rament des amours. Charlotte Desmares n'incarne pas ici, à vrai dire, une des trois cousines ; elle n'en joue pas moins un rôle essentiel à nos yeux, en ceci qu'elle rattache étroitement l'œuvre du peintre au portrait initial, exactement reproduit, de même que toute l'action des personnages s'affilie à la fiction de Dancourt. A droite, en face de nous, devant un bosquet, s'avance Colette, tenant par le bras deux porteuses de bourdons, Marotte et Louison, qu'elle entraîne. Un galant s'approche de Louison et, tendrement, lui prend la main. Un amour se blottit contre la jupe de Marotte et, doucement, la pousse. Autour d'elles se massent, pour les suivre, les filles et les garçons du village, « vêtus en pèlerines et pèlerins ». Au fond, l'île des promesses émerge des flots immobiles, avec sa balustrade en marbre, son large escalier d'accès que gardent des Cupidons en fête, et ses verdures qui fuient en perspective vers des montagnes estompées de brumes. Pour tout dire, deux amours volent au ciel clair, dont l'un exalte la torche, et dont l'autre, son arc brandi, déploie en auréole une longue

sement, Paris, à l'imprimerie de Christophe Ballard, 1744, t. XII. La planche des *Fêtes de l'été*, gravée d'après un dessin de Bonnard, paraît reproduire exactement la mise en scène de la représentation. — La mode des galanteries d'embarquement ne fut pas éphémère. Je remarque un épisode de ce genre à la fin de la deuxième entrée des *Indes galantes*, ballet héroïque de Fuselier, musique de Rameau, joué en 1735 (recueil précité, t. VI, 1745). Les petits vers qui accompagnent la scène nous dénotent à quel point le goût qui nous occupe se conservait :

Régnez, amours, régnez, ne craignez pas les flots ;
Vous trouverez sur l'onde un aussi doux repos
Que sous les myrtes de Cythère. . . . . .
. . . .
Partez, on languit sur le rivage.
Tendres cœurs, embarquez-vous,
Voguez, bravez les vents et l'orage,
Que l'espoir vous guide tous,
Tendres cœurs, embarquez-vous.



écharpe rosée. Sans doute, au premier moment, l'ensemble a satisfait le maître, puisqu'il l'a répété presque identiquement. Mais bientôt le désenchantement lui est venu. Son fond n'est qu'un rideau de théâtre; sa gondole s'est équipée au magasin des accessoires des ballets; sa composition n'est ni assez mouvementée, ni assez nette, ni assez mystérieuse. Certes, plus d'un élément utilisé lui agréera en se transformant. Pourtant, sur sa donnée choisie, avec ces amours cythéréens, mêlés au roman de la tendresse humaine, il rêve de bien autre chose.

Tandis qu'il préparait son tableau, il a crayonné certain pèlerin vu de dos, en camail, marchant appuyé sur son bourdon. On le retrouve, gravé par Audran, sous le numéro 150, au recueil de Julienne. C'est, assurément, une étude pour le compagnon de Mlle Desmares; la moindre comparaison des deux figures nous en laisse convaincus. Ayant jugé le mouvement trop froid, ou, plutôt, mal assorti à son intention immédiate, Watteau a fait, d'après le même modèle, un second dessin que nous n'avons plus, mais qui lui a servi à l'instant. On peut croire qu'il a renoncé à son homme à la marche lente. Non pas : voici qu'il le rappelle à lui. Mieux encore : il le fait voir, en un petit tableau du *Pèlerin de Cythère*, que Desplaces a gravé, s'acheminant seul, à travers champs, vers une statue de Vénus [1]. N'est-ce point là le commencement d'une toute nouvelle traduction plastique de l'invitation chantée : « *Venez à l'île de Cythère...* », et l'élémentaire allégorie de la poursuite de la joie? Rapidement les vues de l'artiste s'étendent. Il lui conviendra de personnifier les trois cousines en compagnie de leurs amoureux, en des états d'esprit différenciés, à sa façon, nullement selon les traits de la comédie. La bonne chance veut que des traces

1. *Figures françoises et comiques, nouvellement inventées par M. Watteau, peintre du Roy se vend chez le s^r^ du Change, graveur du Roy, rue Saint-Jacques, et chez Hecquet*). *Le Pèlerin de Cythère*, gravé par Desplaces, porte le n° 7 et dernier de cette suite. C'est la seule des sept planches qui se réclame de la mention : *Watteau pinxit*, toutes les autres s'indiquant uniformément comme des transcriptions de dessins : *Watteau del.* — A remarquer que le n° 6, également de Desplaces, reproduit le portrait de Mlle Desmares, ce qui confirme la connexion de cette figure et de celle dont nous venons de parler dans la genèse de *l'Embarquement*. Jean Audran a, certainement, gravé l'effigie de la comédienne, d'après la sanguine originale de la collection Groult (*Diff. caract., n° 204*). Desplaces a eu sous les yeux un autre document, avec le sommaire tracé d'un bord de rivière, formant une anse et animée d'une petite barque, qu'il a reporté sur son cuivre. Plus tard, Huquier, devenu acquéreur des planches du recueil de Julienne, en amplifiera certaines, pour les mieux vendre en détail, du fonds de son inspiration. Nous ne sommes pas encore à l'époque des faussaires. La suite des *Figures françoises et comiques*, incisée sous les yeux du maître, ne peut renfermer aucun détail qu'il n'ait fourni et tous nous ramènent, en l'espèce, à la conception de son chef-d'œuvre.

nous soient restés de l'élaboration de ces groupes. Un beau dessin aux trois crayons, jadis chez le baron Schwiter, est l'étude même de la jeune fille assise, armée de l'éventail, encore hésitante, que conviera au départ un bon apôtre agenouillé. L'épisode nous apparait entièrement constitué au premier plan du *Bon voyage*, gravé par Benoît Audran, où l'on discerne à la fois un défilé d'amoureux et une nef d'idéal, distincts des défilés et des nefs des *Embarquements* de Paris et de Berlin. D'aucuns ont envisagé ce morceau comme une réplique partielle du chef-d'œuvre du Louvre. Il est aussi rationnel de croire qu'il y a préludé. Au pis aller, comment y méconnaître le témoignage de préoccupations d'arrangements persévérants? Sur le second groupe, nous avons le double croquis de l'ancienne collection James : le jeune homme aidant, de ses deux mains, son amie à se lever de terre, pour le suivre. Le pèlerin vu de dos, en camail et bourdon au poing, du livre des *Différents caractères*, a servi, enfin, pour le couple en marche vers le vaisseau. Dans le même temps qu'il vaque à ces recherches plastiques, n'oublions pas que le maître peint, à l'horizon de plus d'un de ses tableaux, de ces paysages vaporeusement tendres, aux lointains dentelés de crêtes bleues, dont la poésie atteint sa perfection au fond de sa toile de réception à l'Académie. J'ai admis, par ailleurs, à titre de grande vraisem-



Mlle Desmares en pèlerine
(D'après la gravure de Desplaces).

blance, le jet d'une esquisse d'ensemble préparatoire (celle, si l'on veut, vendue avec le cabinet Duclos-Dufresnoy, en 1795), pour l'essai total des distributions et de l'effet. Tout s'explique ainsi de proche en proche. On me concédera que la peinture soumise aux académiciens du roi, le 28 août 1717, s'accuse si raisonnée en toutes ses parties, si exempte de hasard en



L'Isle de Cythère
(D'après la gravure de N. de Larmessin).

sa complexe unité, qu'elle a pu être exécutée en improvisation, mais non conçue à l'improviste. Sans une lente gestation du rêve, sans un patient débrouillement des éléments plastiques afférents au sujet, jamais tant de figures ne se fussent animées d'un seul coup en si bel ordre, si purement expressives, si typiquement, si manifestement à leur place. La tête pleine de sa pensée, les yeux remplis d'images précises, le technicien n'a eu, aux jours de la réalisation, qu'à s'abandonner à son élan. Ses pinceaux ont

semblé se poser d'eux-mêmes où il fallait, comme gagnés de son ivresse. De l'invention un peu prosaïque et très étroite du dramaturge, son génie tire un large, un lumineux et humain symbole, et le mieux approprié du monde au moral de son époque. Une parade de ballet se mue en une évocation de l'éternel désir qui nous pousse à l'inconnu. Et, lorsque, après avoir cueilli et livré à l'aréopage académique l'inestimable fleur de sa songerie, le peintre se met en devoir de reprendre sa composition sur une toile neuve, au profit de M. de Julienne, en l'améliorant autant que possible et en serrant les formes de plus près, il ne trouve rien à changer à l'économie générale. Les personnages accessoires[1] qu'il y ajoute n'ont d'autre but que de mieux équilibrer les masses ou, simplement, de mieux garnir les espaces trop découverts. Il ne prête visiblement d'importance qu'aux modifications susceptibles de marquer plus fortement son concept intérieur. Son premier exemplaire (celui du Louvre) ne faisait voir, au-dessus du féerique embarcadère, qu'un buste de Vénus ; son second (celui qui a passé en Prusse), y fait voir, sur un piédestal, la statue de la déesse victorieuse[2]. L'essaim volant des amours, discret au tableau de Paris, s'éploie en guirlande, au tableau de Berlin, de la blanche statue au haut du mât de la nef à la proue d'or, s'interrompant à peine au milieu des groupes, remontant en plein ciel, s'enroulant en guirlande autour des agrès pavoisés. Watteau attache tant de signification à cette envolée rose, qu'il lui sacrifie le charme primitif de son paysage, maintenant caché à demi. Picturalement, le souvenir de Rubens est pour quelque chose en un tel tourbillon de chairs florales ; mais le sentiment qui s'impose ici échappe à toute tradition. L'œuvre acquise par le Grand Frédéric est d'intention plus soulignée, de facture plus détaillée que l'œuvre parisienne ; elle paraît, par contre, en son admirable beauté, d'une moindre fraîcheur d'impression et d'une grâce moins jaillissante. Pourtant, les deux célèbres pages s'unissent naturellement en notre esprit et nous ne les séparons pas.

Les textes cités des *Trois Cousines* nous ont ramenés à l'origine

1. J'ai déjà eu l'occasion de faire remarquer que le groupe du berger apportant des fleurs à la bergère, qui les reçoit dans son tablier, est textuellement repris des *Amusements champêtres*. (Cf. la planche des *Amusements*, par Benoît Audran, et celle de *l'Embarquement*, par N. Tardieu, reproduite dans la *Revue*, t. X, p. 121.

2. Cette statue s'érige sur le même piédestal rond et fleurid ans le tableau de Dresde : *Réunion au pied d'une statue de Vénus*. L'unique différence est en ceci qu'à Dresde la deesse se groupe avec deux amours et, à Berlin, avec trois.



théâtrale de *l'Embarquement pour Cythère*, désormais hors de cause. Du portrait de Charlotte Desmares au suprême développement de l'allégorie du pèlerinage, il y a la même distance que des amusettes de Dancourt à l'étonnant poème du peintre sur notre invincible soif du bonheur. C'est bien entre les scènes de la comédie qu'il a rencontré l'amorce de son inspiration. Son inspiration, au total, a tellement individualisé, amplifié et renouvelé le thème, qu'on ne discerne plus qu'à force d'attention dans sa féerie les indices originels. L'enquête que nous venons de faire n'a pas eu pour nous, en dernière analyse, l'unique avantage de nous éclaircir l'histoire d'ouvrages légendaires ; elle nous a nettement déterminé le caractère et la limite de l'influence du théâtre sur Watteau, démontré conjointement l'irréductible indépendance de la personnalité du maître et procuré le sûr moyen de contrôler et de vérifier nos observations successives. L'hommage dû au créateur valenciennois n'en sera, j'espère, que mieux fondé.

L. DE FOURCAUD



semblé se poser d'eux-mêmes où il fallait, comme gagnés de son ivresse. De l'invention un peu prosaïque et très étroite du dramaturge, son génie tire un large, un lumineux et humain symbole, et le mieux approprié du monde au moral de son époque. Une parade de ballet se mue en une évocation de l'éternel désir qui nous pousse à l'inconnu. Et, lorsque, après avoir cueilli et livré à l'aréopage académique l'inestimable fleur de sa songerie, le peintre se met en devoir de reprendre sa composition sur une toile neuve, au profit de M. de Julienne, en l'améliorant autant que possible et en serrant les formes de plus près, il ne trouve rien à changer à l'économie générale. Les personnages accessoires[1] qu'il y ajoute n'ont d'autre but que de mieux équilibrer les masses ou, simplement, de mieux garnir les espaces trop découverts. Il ne prête visiblement d'importance qu'aux modifications susceptibles de marquer plus fortement son concept intérieur. Son premier exemplaire (celui du Louvre) ne faisait voir, au-dessus du féerique embarcadère, qu'un buste de Vénus ; son second (celui qui a passé en Prusse), y fait voir, sur un piédestal, la statue de la déesse victorieuse[2]. L'essaim volant des amours, discret au tableau de Paris, s'éploie en guirlande, au tableau de Berlin, de la blanche statue au haut du mât de la nef à la proue d'or, s'interrompant à peine au milieu des groupes, remontant en plein ciel, s'enroulant en guirlande autour des agrès pavoisés. Watteau attache tant de signification à cette envolée rose, qu'il lui sacrifie le charme primitif de son paysage, maintenant caché à demi. Picturalement, le souvenir de Rubens est pour quelque chose en un tel tourbillon de chairs florales ; mais le sentiment qui s'impose ici échappe à toute tradition. L'œuvre acquise par le Grand Frédéric est d'intention plus soulignée, de facture plus détaillée que l'œuvre parisienne ; elle paraît, par contre, en son admirable beauté, d'une moindre fraîcheur d'impression et d'une grâce moins jaillissante. Pourtant, les deux célèbres pages s'unissent naturellement en notre esprit et nous ne les séparons pas.

Les textes cités des *Trois Cousines* nous ont ramenés à l'origine

1. J'ai déjà eu l'occasion de faire remarquer que le groupe du berger apportant des fleurs à la bergère, qui les reçoit dans son tablier, est textuellement repris des *Amusements champêtres*. (Cf. la planche des *Amusements*, par Benoît Audran, et celle de *l'Embarquement*, par N. Tardieu, reproduite dans la *Revue*, t. X, p. 121.

2. Cette statue s'érige sur le même piédestal rond et fleurid ans le tableau de Dresde : *Réunion au pied d'une statue de Vénus*. L'unique différence est en ceci qu'à Dresde la déesse se groupe avec deux amours et, à Berlin, avec trois.



théâtrale de *l'Embarquement pour Cythère*, désormais hors de cause. Du portrait de Charlotte Desmares au suprême développement de l'allégorie du pèlerinage, il y a la même distance que des amusettes de Dancourt à l'étonnant poème du peintre sur notre invincible soif du bonheur. C'est bien entre les scènes de la comédie qu'il a rencontré l'amorce de son inspiration. Son inspiration, au total, a tellement individualisé, amplifié et renouvelé le thème, qu'on ne discerne plus qu'à force d'attention dans sa féerie les indices originels. L'enquête que nous venons de faire n'a pas eu pour nous, en dernière analyse, l'unique avantage de nous éclaircir l'histoire d'ouvrages légendaires ; elle nous a nettement déterminé le caractère et la limite de l'influence du théâtre sur Watteau, démontré conjointement l'irréductible indépendance de la personnalité du maître et procuré le sûr moyen de contrôler et de vérifier nos observations successives. L'hommage dû au créateur valenciennois n'en sera, j'espère, que mieux fondé.

L. DE FOURCAUD



semblé se poser d'eux-mêmes où il fallait, comme gagnés de son ivresse. De l'invention un peu prosaïque et très étroite du dramaturge, son génie tire un large, un lumineux et humain symbole, et le mieux approprié du monde au moral de son époque. Une parade de ballet se mue en une évocation de l'éternel désir qui nous pousse à l'inconnu. Et, lorsque, après avoir cueilli et livré à l'aréopage académique l'inestimable fleur de sa songerie, le peintre se met en devoir de reprendre sa composition sur une toile neuve, au profit de M. de Julienne, en l'améliorant autant que possible et en serrant les formes de plus près, il ne trouve rien à changer à l'économie générale. Les personnages accessoires[1] qu'il y ajoute n'ont d'autre but que de mieux équilibrer les masses ou, simplement, de mieux garnir les espaces trop découverts. Il ne prête visiblement d'importance qu'aux modifications susceptibles de marquer plus fortement son concept intérieur. Son premier exemplaire (celui du Louvre) ne faisait voir, au-dessus du féerique embarcadère, qu'un buste de Vénus ; son second (celui qui a passé en Prusse), y fait voir, sur un piédestal, la statue de la déesse victorieuse[2]. L'essaim volant des amours, discret au tableau de Paris, s'éploie en guirlande, au tableau de Berlin, de la blanche statue au haut du mât de la nef à la proue d'or, s'interrompant à peine au milieu des groupes, remontant en plein ciel, s'enroulant en guirlande autour des agrès pavoisés. Watteau attache tant de signification à cette envolée rose, qu'il lui sacrifie le charme primitif de son paysage, maintenant caché à demi. Picturalement, le souvenir de Rubens est pour quelque chose en un tel tourbillon de chairs florales ; mais le sentiment qui s'impose ici échappe à toute tradition. L'œuvre acquise par le Grand Frédéric est d'intention plus soulignée, de facture plus détaillée que l'œuvre parisienne ; elle paraît, par contre, en son admirable beauté, d'une moindre fraîcheur d'impression et d'une grâce moins jaillissante. Pourtant, les deux célèbres pages s'unissent naturellement en notre esprit et nous ne les séparons pas.

Les textes cités des *Trois Cousines* nous ont ramenés à l'origine

1. J'ai déjà eu l'occasion de faire remarquer que le groupe du berger apportant des fleurs à la bergère, qui les reçoit dans son tablier, est textuellement repris des *Amusements champêtres*. (Cf. la planche des *Amusements*, par Benoît Audran, et celle de *l'Embarquement*, par N. Tardieu, reproduite dans la *Revue*, t. X, p. 121.

2. Cette statue s'érige sur le même piédestal rond et fleuri dans le tableau de Dresde : *Réunion au pied d'une statue de Vénus*. L'unique différence est en ceci qu'à Dresde la déesse se groupe avec deux amours et, à Berlin, avec trois.



théâtrale de *l'Embarquement pour Cythère*, désormais hors de cause. Du portrait de Charlotte Desmares au suprême développement de l'allégorie du pèlerinage, il y a la même distance que des amusettes de Dancourt à l'étonnant poème du peintre sur notre invincible soif du bonheur. C'est bien entre les scènes de la comédie qu'il a rencontré l'amorce de son inspiration. Son inspiration, au total, a tellement individualisé, amplifié et renouvelé le thème, qu'on ne discerne plus qu'à force d'attention dans sa féerie les indices originels. L'enquête que nous venons de faire n'a pas eu pour nous, en dernière analyse, l'unique avantage de nous éclaircir l'histoire d'ouvrages légendaires ; elle nous a nettement déterminé le caractère et la limite de l'influence du théâtre sur Watteau, démontré conjointement l'irréductible indépendance de la personnalité du maître et procuré le sûr moyen de contrôler et de vérifier nos observations successives. L'hommage dû au créateur valenciennois n'en sera, j'espère, que mieux fondé.

L. DE FOURCAUD





LUDOVIC ALLEAUME

PEINTRE ET LITHOGRAPHE



Né à Angers en 1859.

Élève de l'école de dessin d'Angers, sous la direction du professeur Brunclair (aujourd'hui conservateur du musée), pensionnaire de son département à Paris, élève de l'École des Beaux-Arts et des ateliers Lehmann, Hébert, L.-O. Merson.

Expose depuis 1883, portraits, peinture d'histoire.

En 1890, une année en Palestine : nombreuses études.

Nombreux cartons pour verrières. Peintures murales de Saint-Nicolas-de-Craon (Mayenne). Illustrations pour journaux.

De la Société des peintres-lithographes. En 1894, expose le portrait d'*Henry Hamel*, en 1896 *Mater Christi*, etc.

Remarqué en 1903, à la quatrième exposition de la Société, chez Durand-Ruel, avec des pièces élégantes : *Phalène et feux-follets*, *Effet de lune* et *la Vierge aux pigeons*.

HENRI BERALDI

PHALÈNE ET FEUX FOLLETS

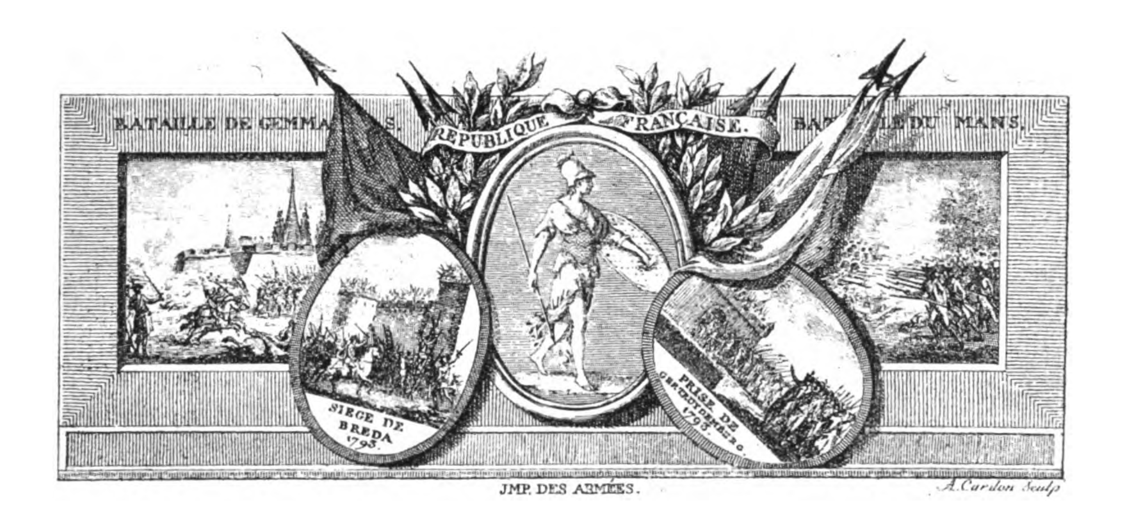
Lithographie originale de M. LUDOVIC ALLEAUME

PHALENE ET FEUX FOLLETS

Lithographie originale de M. LUDOVIC ALLEAUME







L'ILLUSTRATION

DE LA

CORRESPONDANCE RÉVOLUTIONNAIRE

(TROISIÈME ARTICLE[1])

Nous avons dit, dans un précédent article, pourquoi l'illustration du papier à lettres venait naturellement à la suite des événements qui renouvelèrent les bases de la société française. Nous avons essayé de faire sentir le développement de cette nouvelle mode, l'essor que lui donna la Convention; les pages qui vont suivre, spécialement consacrées aux vignettes militaires, montreront avec quelle compréhension les conseils de la Convention furent mis en pratique, non seulement par les chefs, mais par tous les soldats des armées républicaines.

« Il est grand, il est imposant, de faire entendre l'accent des arts au milieu de la France devenue un immense arsenal; c'est effrayer les despotes en leur montrant l'immensité de nos ressources. » Ces lignes, que Boizot plaçait dans l'adresse qu'en sa qualité de président de la Société des

1. Voir la *Revue*, t. XIV, p. 321, et t. XV, p. 125.

artistes, il adressait aux sociétés populaires de France, l'ont certainement inspiré quand il fit le dessin qui représente la Liberté planant au-dessus d'un camp, et le protégeant contre les attaques des armées mercenaires.

Les vignettes disaient aux ennemis que les armées étaient prêtes à tout, par leur audace et leur activité; leur but était de faire comprendre aux peuples qu'elles apportaient la Liberté. Elles étaient destinées aussi à maintenir au degré nécessaire l'enthousiasme des soldats.

Les premières vignettes militaires avaient pu, par leur naïveté, plaire aux troupiers, mais elles étaient loin de répondre aux idées que voulaient propager les maîtres des destinées de la France. Les unes n'étaient que de grossiers dessins, représentant des scènes de la vie militaire; on y voyait, tantôt des artilleurs mettre le feu aux canons, tantôt des fantassins charger, baïonnette en avant, des ennemis qui tombaient à genoux en demandant grâce. D'autres vignettes étaient destinées à rappeler, par leurs attributs, les corps de troupe qui les employaient.

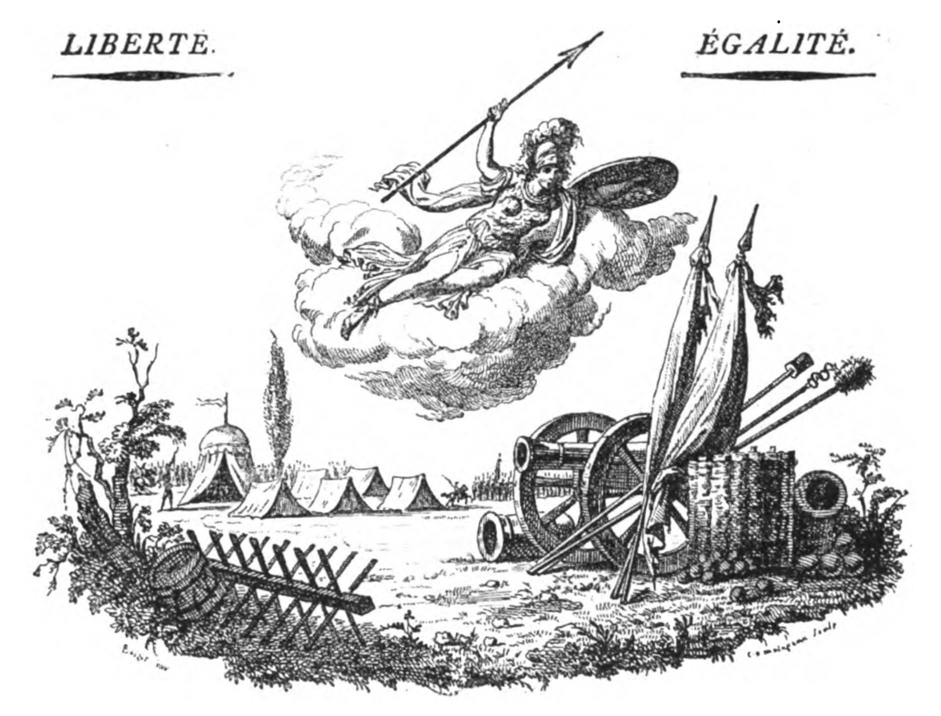


En-tête de Feuille de route
(Collection G. Bertin).

Dans un autre esprit, nous devons signaler deux vignettes employées dès le début de la Révolution. L'une, employée, en l'an III, par l'adjudant-général Malet, le conspirateur de 1812, alors qu'il était attaché au représentant du peuple Neveu, en mission à Thionville; cette vignette nous montre la Liberté, donnant la main gauche à un volontaire, qu'elle entraîne vers un but désigné par la pique qu'elle tient de la main droite. *Elle indique le chemin de la victoire*, dit la légende placée au-dessus. Le volontaire, en costume de paysan, le sac au dos, la cocarde au chapeau, suit allègrement son guide, n'ayant en main que la pique, l'arme de l'homme libre. Il la changera bientôt contre un fusil, et nous le voyons, dans une vignette suivante, équipé de pied en cap, monter la garde au pied de l'arbre de la Liberté et veiller au salut de la République.

Quelques vignettes eurent aussi des attributs franchement révolu-

tionnaires; elles auraient pu servir également aux administrations civiles. On y retrouve l'arbre de la Liberté, le lion, symbole de la force, etc. Le général Michaud, général en chef de l'armée du Rhin en 1794, eut un en-tête bien particulier. Il représente la Tyrannie, écrasée par le poids de la Montagne sur laquelle est assise la Liberté, tenant d'une main la pique coiffée du bonnet, et de l'autre les tables des Droits de l'homme. Cette



VIGNETTE, PAR BOIZOT ET MALAPEAU.

vignette est une des plus caractéristiques de l'époque révolutionnaire.

Il nous est impossible, dans les limites qui nous sont tracées, de suivre la vignette militaire dans tous ses développements. A l'intérieur, elle resta stationnaire, mais elle eut une floraison extraordinaire dans les armées conquérantes. Les artistes locaux, belges et italiens, rivalisèrent avec leurs confrères français pour illustrer les correspondances des armées du Nord, de Sambre-et-Meuse, du Rhin et d'Italie.

A l'armée du Nord, il y eut un type général, modifié seulement dans les détails par les divers généraux qui l'employèrent. C'était la Liberté,



debout, s'appuyant sur le faisceau et tenant la pique surmontée du bonnet. On y retrouve l'inspiration du Comité de salut public et de ses dessinateurs, Garneray et Quéverdo. Pichegru, Moreau, Beurnonville, Desaix, etc., l'employèrent. Nous en donnons un spécimen qui servait au chef de la 48me demi-brigade d'infanterie de ligne. Cette gravure contient le motif essentiel; parfois, on lui donnait plus d'extension en y ajoutant, à gauche et à droite, des canons, des faisceaux, des chevaux de frise, des gabions, etc.



VIGNETTE DE L'ADJUDANT MALET.

A l'armée de Sambre-et-Meuse, avec les généraux Jourdan, Montaigu et Ernouf, c'est un changement complet; ce sont des œuvres signées par Gaulle, Garneray et Quéverdo. La vignette de Jourdan est la plus typique. On la trouvera plus loin.



VIGNETTE DE MICHAUD,
GÉNÉRAL EN CHEF DE L'ARMÉE DU RHIN
(Collection Bourgeot).

La Liberté y est représentée debout, agissant, et faisant mouvoir autour d'elle tous les attributs militaires qui l'entouraient dans la vignette du Comité de salut public. Elle a coiffé le bonnet qu'elle avait, jusqu'alors, porté au bout d'une pique; de ses mains, devenues libres, elle tient la massue avec laquelle elle renverse les tyrans et brandit la foudre qui terrasse ses ennemis. L'aigle impériale, le léopard d'Angleterre, s'abattent

sous ses coups; la tiare, les couronnes gisent brisées à ses pieds. Le ballon de Fleurus domine la scène. Il est difficile d'exprimer plus de symboles et de rappeler plus de souvenirs en si peu d'espace.

Les armées trouvèrent à Bruxelles un artiste, Antoine Cardon[1], dit *le Vieux*, qui composa pour elles, avec une fécondité incroyable, la plupart des en-têtes dont elles eurent besoin. Les œuvres de Cardon se distinguent par le bon goût et la sobriété. Il collabora pendant quelque temps avec le sculpteur C.-L. Corbet[2], et de leur collaboration sortirent des œuvres charmantes, peu connues, qui mériteraient un chapitre particulier.



EN TÊTE DE FEUILLE DE ROUTE
(Cabinet des Estampes, collection Hennin).

Un des plus intéressants spécimens de l'œuvre de Cardon est certainement la vignette qu'il composa pour le général de division Tilly[3]. Elle rappelle les principaux sièges ou combats auxquels Tilly assista avant de recevoir l'éphémère commandement des départements réunis. L'en-tête du général Tilly retrace la part glorieuse qu'il prit aux batailles de Jemmapes, du Mans, aux défenses de Bréda et de Gertruydemberg. Assiégé dans cette

1. Cardon (Antoine-Alexandre-Joseph), dit *le Vieux*, né à Bruxelles, le 7 décembre 1739, mort le 10 septembre 1822. Peintre de l'impératrice Marie-Thérèse, il grava les planches du grand ouvrage : *Antiquités étrusques, grecques et romaines*, tirées du cabinet de William Hamilton. Il grava plusieurs tableaux, tirés des galeries du comte de Cobenzel et du prince d'Arenberg. Il est le père du graveur Antony Cardon, qui se fixa à Londres au moment de l'invasion française.

2. Corbet (Charles-Louis), né à Douai, 1758, mort à Paris le 10 décembre 1808. Sculpteur, élève de l'Académie de Lille. Il était, en 1793, bibliothécaire du district de Lille. Envoyé en mission en Belgique, il devint chef du bureau de l'Instruction publique de l'administration centrale de Belgique. Sur Corbet, voir l'étude de M. Jules Houdoy, dans les *Mémoires de la Société des sciences de Lille*, 4e série, t. III (Lille, 1877).

3. Voir l'en-tête de cet article.

dernière place, Tilly[1] fit une résistance héroïque et en sortit avec tous les honneurs de la guerre.

Cardon composa, pour le général Alexis Dubois, une vignette du même genre, qui rappelait les batailles de Wœrth, Juliers, Fleurus, etc., où combattit le général Dubois, avant d'être blessé mortellement à Roveredo (4 septembre 1796). C'est lui qui, en mourant, adressa au général Bonaparte ces paroles devenues célèbres : « Je meurs pour la République; faites, général, que j'aie le temps de savoir si la victoire est complète[2] ».



VIGNETTE DU CHEF DE LA 48e DEMI-BRIGADE.

Cardon et Corbet firent, pour l'agent des subsistances militaires Violette, une vignette charmante, tout à fait originale et donnant une note complètement différente de celle qui est reproduite plus haut.

Nous croyons devoir rapprocher de cette charmante vignette le passage d'une lettre que Corbet écrivait à l'un de ses amis, le 20 juin 1793[3]; elle indique l'état d'esprit de l'artiste : « Je choisis un laboureur pour représenter l'égalité républicaine, parce que, de toutes les professions de l'homme, il n'y en a point de plus respectable, de plus touchante, de plus digne de la vertu, si je puis



VIGNETTE DES HÔPITAUX DE L'ARMÉE DU NORD.

1. Tilly (Jacques Delaistre), depuis comte de Tilly, né à Vernon (Eure), le 2 février 1749, mort à Paris le 10 janvier 1822.

2. Sur le général Alexis Dubois, on peut consulter l'article de M. Léon Hennet, dans le *Journal des sciences militaires*, 1897, ainsi que les *Généraux morts pour la Patrie*, de Jacques Charavay, p. 36.

3. Voir J. Houdoy, p. 321.

ainsi parler; il n'en est point où l'homme soit plus près du bonheur et plus éloigné de la corruption, parce qu'il est plus près de la nature... »

Cardon et Corbet « travaillèrent » pour les généraux Debelle, Bonnard, Ferrand, Osten, Morgan, Jardon, etc., et pour toutes les administrations créées dans les Pays-Bas. Leur œuvre est considérable; elle est décrite,



VIGNETTE DE JOURDAN, GÉNÉRAL EN CHEF, PAR QUÉVERDO.

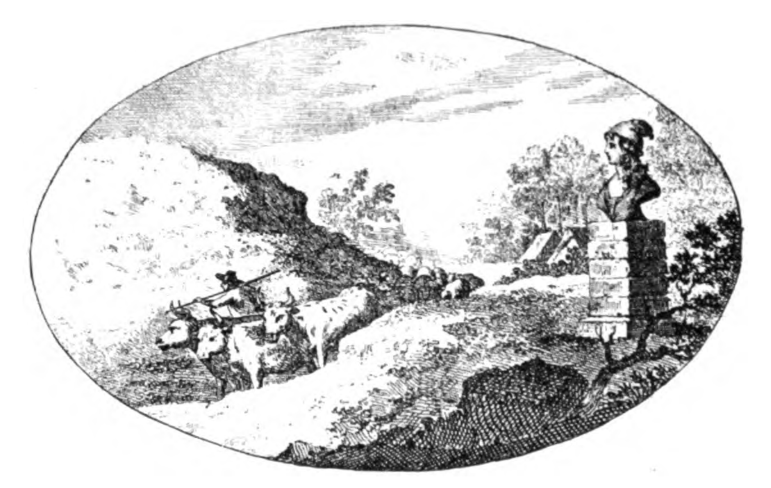
et reproduite en partie dans un ouvrage en préparation sur les *Vignettes emblématiques*.

Si des armées du Nord nous passons à celles d'Italie, nous atteignons la perfection de l'illustration des en-têtes. C'est aussi en Italie que les armées républicaines acquirent la plus grande gloire par une série unique de victoires incroyables.

L'armée d'Italie trouva au delà des Alpes un artiste qui fit pour elle, avec un art plus large et d'un mérite plus relevé, ce que Cardon avait

exécuté en Belgique pour les armées du Nord et de Sambre-et-Meuse. « Le chef de l'état-major a une vignette magnifique », écrivait Desaix[1], en voyant, au cours de son voyage en Italie, en 1797, l'en-tête dessiné par Andrea Appiani pour le général Alexandre Berthier.

Bonaparte n'avait eu, au début de la campagne, que les très modestes en-têtes adoptés par les généraux de son armée et par ceux qui servaient dans les corps du Midi. Si l'on excepte les créations du graveur marseillais Poize, les vignettes étaient particulièrement laides. Puis, peu à



VIGNETTE DE VIOLETTE, AGENT DES SUBSISTANCES MILITAIRES
(Collection G. Cottreau).

peu, les gravures prirent un caractère plus artistique et suivirent la progression observée ailleurs. Bonaparte, après ses premières victoires, se servit d'un en-tête qui paraît avoir été, pendant quelque temps au moins, la vignette officielle de l'armée d'Italie; le chef de l'état-major général l'employait en même temps que le général en chef. C'était une Victoire, les ailes éployées, tenant d'une main une palme et de l'autre une couronne de lauriers et foulant au pied les drapeaux impériaux.

Cette figure manquait de personnalité et ne pouvait convenir longtemps à un général qui savait si bien célébrer ses succès. Pour exciter l'enthousiasme de ses compagnons d'armes, il chargea les meilleurs

1. *Notes de voyage du général Desaix* (*Suisse et Italie*), publiées dans le *Carnet de la Sabretache*, n° 71, novembre 1898.

artistes de France et d'Italie de rappeler leurs exploits par des tableaux, des médailles et des estampes. Pouvait-il négliger les en-têtes illustrés, qui, en se répandant dans les états-majors et dans les administrations, répondaient si bien à son désir de frapper les imaginations? Un peintre se trouva à Milan pour réaliser les desseins du général en chef.

« Appiani, lit-on dans une biographie de cet artiste, tressaillit de joie



BONAPARTE, GÉNÉRAL EN CHEF DE L'ARMÉE D'ITALIE, VIGNETTE PAR APPIANI.

en voyant les armées françaises apporter la liberté à l'Italie, et les victoires du général Bonaparte délivrer enfin la Lombardie du joug de l'Autriche qui pesait sur elle depuis si longtemps. »

Nous avons rencontré quelques vignettes d'Appiani; il travailla pour les armées françaises et pour les différentes administrations des départements de la République cisalpine. Quelques-unes sont signées; les deux superbes gravures qu'il dessina pour Alexandre Berthier, par exemple; malheureusement leur dimension nous interdit de les reproduire ici[1]. L'une est celle qu'admirait Desaix. Elle représente une Victoire

offrant à la Liberté un médaillon, au centre duquel on lit : *Armée d'Italie*, et en exergue : *Bonaparte, général en chef*. A droite, un génie semble écouter les échos de la trompette, pour compléter l'inscription qu'il s'apprête à graver. Tout auprès est une pyramide sur laquelle sont inscrites les victoires de l'armée d'Italie. Derrière la Liberté, un vieillard symbolise le Mincio; au fond, l'on aperçoit la ville de Mantoue. Une carte du théâtre de la guerre se déroule au bas de la composition.



Vignette de l'adjudant général César Berthier.

Le second en-tête qu'Appiani dessina pour Berthier représente la Liberté tendant la main à une malheureuse femme, affaissée à terre, le corps amaigri par de longues souffrances; celle-ci symbolise l'Italie : la Liberté l'aide à se relever de ses ruines. Une série de médailles, accrochées à un arbre, rappelle les victoires qui firent décréter tant de fois que l'armée d'Italie avait bien mérité de la Patrie. Derrière l'Italie, un génie renverse l'autel de la superstition où l'on voit les armes du pape; une nuée de démons s'enfuient, effarés, en apercevant la lumière nouvelle qui se lève.

1. Voir le *Carnet de la Sabretache*, novembre 1898, et année 1902, p. 479 : il contient de bonnes reproductions accompagnées d'un commentaire.

Ces deux vignettes sont, de beaucoup, les plus importantes et les plus artistiques de toutes celles qui ont été gravées pour les armées républicaines. Appiani en dessina d'autres, pour Brune notamment, et pour des administrations italiennes. Beaucoup d'autres rappellent sa manière et ont été faites sous son inspiration. Elles sont l'œuvre de ses élèves, Mercoli principalement; en général, elles sont gravées par Francesco Rosaspina



VIGNETTE DU GÉNÉRAL DE DIVISION VICTOR PERRIN.

et son fils Giuseppe. Leur dimension ne nous permet pas de les reproduire ici.

César Berthier, directeur du bureau topographique de l'armée, un des frères d'Alexandre, avait un bel en-tête; nous le reproduisons; quoique joli, il n'approche pas des œuvres d'Appiani. Il est dû aux frères Bordiga, graveurs du Dépôt de la guerre. Ils exécutèrent aussi la jolie vignette employée par l'adjudant-général d'Abancourt, chargé de la direction du bureau topographique de l'armée du Rhin, ainsi que celle du général Dupont, ministre extraordinaire du gouvernement français à Turin.

Les frères Bordiga s'étaient bornés à représenter les attributs de la topographie, dont ils s'occupaient sous la direction de Bacler d'Albe; d'autres artistes mirent plus de fantaisie dans leurs compositions.

L'un, par exemple, semblant vouloir rappeler la réponse faite par Bonaparte à Cobenzel, pendant les négociations de Campo-Formio : « La République est comme le soleil, aveugle qui ne la voit pas », représentait le bonnet de la Liberté dans un soleil, éclairant la France et les Républiques alliées,



Vignette de Maurice Mathieu, général de brigade, commandant a Rome.

laissant le reste du monde dans l'obscurité. C'est également un soleil qui domine la composition un peu compliquée du général Victor. C'est une gravure anonyme, un peu chargée, et qu'on peut s'étonner de voir employée dans la correspondance de rudes soldats. Faut-il voir, dans la figure rayonnante qui domine le char de la Liberté, une allusion à ce surnom de *Beau-Soleil*, sous lequel le général avait été si longtemps connu ?

Dans toutes les vignettes, c'est l'image de la Liberté qui apparaît; les armées françaises se croyaient des libératrices. Un artiste a naïvement exprimé cette idée en représentant un soldat, tenant d'une main son fusil, sûr garant de la victoire, et offrant galamment l'autre à la Liberté, qui sort du tombeau où la tyrannie l'avait enfermée pendant de longs siècles. Le

colonel Mazas, tué plus tard à Austerlitz, employait cette curieuse vignette lorsqu'il commandait la 34e demi-brigade.

Beaucoup d'artistes italiens cherchèrent leurs inspirations dans l'histoire ancienne. Brutus, Mucius Scevola et quelquefois aussi Harmodius et Aristogiton, les libérateurs de Rome et d'Athènes, sont leurs héros préférés. C'est le thème ordinaire du graveur Cagnoli et d'un artiste de Livourne, G. Nerici. Une étude sur les en-têtes des républiques cisalpine et romaine montrerait la fécondité des graveurs italiens. Cette étude serait faci-



VIGNETTE DU COLONEL MAZAS
(Collection Hennin).

litée par la collection, peut-être unique, réunie par M. le prince d'Essling.

Le graveur romain, Giovanni Folo[1], fut certainement, de tous les artistes de cette période, celui qui eut à rendre la composition la plus heureuse. Elle représentait le génie qui, sur l'ordre de la Liberté, s'élance dans les airs afin de porter les idées nouvelles aux peuples les plus lointains. On s'attendait à les propager en Grèce, en Orient, et peut-être à leur faire faire le tour du monde. Vivant Denon s'en était déjà inspiré lorsqu'il grava la médaille destinée à commémorer la bataille de Montenotte. Le graveur Poize traduisit le même espoir dans la vignette qu'il exécuta

1. Folo Giovanni), né à Bassano en 1764, mort à Rome en 1836, membre de l'Académie de Saint-Luc.

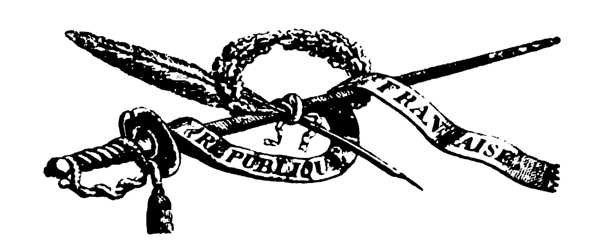
pour le général Saint-Hilaire. La représentation la plus sensible en est donnée par Folo dans les gravures qu'il exécuta, d'après les dessins de l'ingénieur-géographe Chabrier, pour les généraux Macdonald, Maurice Mathieu, Meunier et Léopold Berthier. Nous reproduisons plus haut la vignette employée par le général de brigade Maurice Mathieu, lorsqu'il commandait à Rome.

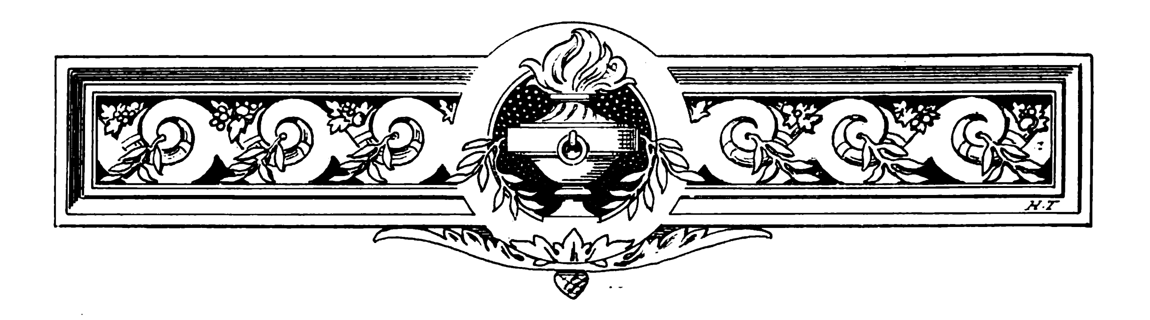
Raphaël Morghen exécuta une remarquable vignette pour le général Murat, lorsqu'il commandait à Milan, en l'an x, l'armée d'observation du Midi. C'est la seule œuvre de ce genre que l'on connaisse de l'illustre graveur. Les exemplaires en sont très rares.

En parcourant les correspondances des armées d'Italie et celle des républiques italiennes, on s'étonne de la diversité incroyable des en-têtes de lettres. Chaque ville d'Italie avait son graveur; si l'on excepte les œuvres d'Appiani, qui sont hors de pair, les plus belles se trouvent à Bologne, et furent exécutées soit pour l'administration centrale du département du Reno, soit pour la ville de Bologne elle-même. Bornons-nous à dire, qu'en Italie comme en France, les plus grands artistes ne trouvèrent pas indigne d'eux de collaborer à cette nouvelle mode.

Nous avons vu, dans ce troisième article, comment les chefs militaires, s'inspirant des exemples de la Convention, avaient donné à la vignette un épanouissement inattendu, atteignant quelquefois au grand art. Il resterait à examiner ce qu'elle devint en France, sous le Directoire et le Consulat, avec Prud'hon, Gautherot, Bacquoy, Roger et Naigeon, etc. Née avec la Liberté, la vignette périt avec elle, et l'Empire, si fécond en brillants faits d'armes, n'a pas su inspirer les sentiments d'enthousiasme qui avaient créé l'illustration de la correspondance. Les militaires abandonnèrent leurs vignettes aux aspirations généreuses et l'on ne vit plus, sur les papiers de correspondance, que les emblèmes impériaux. Ils disaient que le culte d'un homme avait remplacé l'amour de la Liberté.

R. BONNET





CORRESPONDANCE DE BRUXELLES

L'EXPOSITION DE L'ART FRANÇAIS

DU XVIII[e] SIÈCLE

Je ne sais si, à côté du but charitable qu'ils ont poursuivi, les organisateurs de l'Exposition de l'art français du XVIII[e] siècle, qui s'est ouverte le mois dernier à Bruxelles, au profit de la Société française de bienfaisance, ont visé également un but d'éducation artistique. Il se pourrait, et on devrait les en louer. Les collections qu'ils ont réunies [1], et que MM. Cardon, Le Nain et Bloche ont disposées avec beaucoup de goût, fournissent une excellente leçon d'art décoratif à un temps et à une nation qui en ont d'autant plus besoin que l'amour de la décoration y est plus répandu.

Dans tous les pays européens, et particulièrement en Belgique, ces dernières années ont vu une rénovation décorative, fort intéressante assurément, mais qui n'a point tenu les promesses de ses débuts. Le *modern style*, qui a permis dans tous les pays à quelques artistes de talent et d'imagination de nous donner des œuvres nouvelles et charmantes, est tombé dans une étrange décadence, aussitôt qu'il s'est imposé à la mode. Des architectes, comme Labrouste ou Horta, alors même qu'ils commettent des erreurs dans leurs recherches d'originalité, demeurent curieux à suivre, parce qu'ils ont du talent, du goût et de la science. Mais que de médiocres élèves, cherchant à les imiter, veuillent, à leur exemple, s'affranchir de toute règle, ils nous donneront ces constructions absurdes pour lesquelles on a inventé la dénomination de style « ténia ».

Dans le mobilier et dans la décoration intérieure, le même phénomène s'est produit : quelques artistes hardis et instruits, en Angleterre, en Belgique, en France, en Allemagne, ont renouvelé l'art décoratif autant que l'art du meuble. Mais à peine leurs créations avaient-elles triomphé de la méfiance du public pour toute nouveauté, que

1. Un catalogue, illustré de 70 photogravures par M. Jean Malvaux, vient d'être mis en vente au profit de la Société française de bienfaisance. Prix : 30 francs.



les tapissiers et les fabricants s'en sont emparés et les ont gâtées, au point de rendre insupportable aux gens de goût tout ce qui ressemble à cet art nouveau dont on avait tant espéré. En Belgique, où de fortes traditions artistiques et décoratives ne restreignent pas dans de justes limites l'imagination des artistes, l'orgie de formes et de couleurs déterminée par la révolution moderniste a été particulièrement cruelle. Dans le même temps que les nouveaux quartiers de Bruxelles se peuplaient de façades bizarres, percées de fenêtres triangulaires ou octogonales, ornées de tiges de nénuphars entrecroisées, les intérieurs se garnissaient de lits et de commodes en forme de caisses, de canapés-bibliothèques et de bibliothèques-cheminées, meubles également impropres à tous les usages auxquels ils sont destinés. Le programme était charmant, d'un style qui revînt aux sources naturelles de toute décoration, qui permît à l'artiste de déployer librement sa fantaisie; les résultats ont montré qu'en un temps comme le nôtre, où l'imagination artistique semble appauvrie, il était malaisé de remplacer, du moins pour le peuple des décorateurs, les lois étroites, mais sûres, des styles consacrés.

En Belgique, ce qui a surtout manqué au mouvement moderniste, c'est l'élégance et la logique dans la fantaisie. Or, l'art du XVIIIe siècle, qui apparaît aussi comme un retour vers les sources naturelles de l'inspiration, comme une insurrection de la fantaisie individuelle contre les règles fixes d'un art froid, solennel et compassé, sut garder dans ses outrances les plus singulières une notion droite et sûre de la logique décorative : c'est ce que l'ensemble très synthétique que constitue l'Exposition française du XVIIIe siècle, de Bruxelles, démontre avec clarté. Le goût averti de MM. Cardon, Le Nain et Bloche, heureusement secondés par les membres de comité de l'Association française de bienfaisance — parmi lesquels il convient de citer MM. Leroux et Beon — ont très heureusement choisi, dans les collections particulières de Paris et de Bruxelles, les tableaux, les tapisseries, les statuettes, les meubles et les bibelots qui, des premières années de la Régence à la naissance du style Empire, peuvent apparaître comme des signes et des symboles de l'évolution artistique française. Certes, une telle exposition présente, au point de vue historique et sentimental, un intérêt très vif; mais, pour ce qui nous occupe, c'est l'intérêt décoratif qui prédomine. Aussi bien l'art du XVIIIe siècle est-il avant tout un art décoratif. Nous y voyons l'image parfaite de la société élégante, frivole et raffinée où il naquit, la représentation exacte et charmante du « siècle des grâces et des ris », du siècle qui vêtit de l'élégance la plus fine le libertinage le plus hardi, qui osa rire de tout et de lui-même, qui, par dilettantisme, creusa son tombeau dans le jardin des idées, qui garda le sourire de l'homme du monde sous le couperet de la guillotine, qui commença par la bacchanale de la Régence pour finir par la nuit du 4 août, du siècle enfin, tout à la fois le plus sceptique et le plus idéaliste, le plus moral et le plus libertin, le plus frivole et le plus grave, du siècle des contradictions et des contrastes, du siècle de Voltaire le railleur et de Jean-Jacques le sentimental. Mais tout cela, c'est nous qui le mettons dans l'art du XVIIIe siècle. Watteau, Boucher, Pater, Lancret, Fragonard, ne songeaient guère à fixer une forme nouvelle de la volupté sentimentale, à exprimer un « paysage d'âme », mais uniquement à orner d'images agréables les salons et les boudoirs.

Au reste, depuis le temps où les pieux imagiers pratiquaient leur art en témoignage de leur religion et cherchaient à exalter la foi par la beauté, jusqu'au moment

où des peintres, tentant de réaliser cette synthèse des arts dont rêve M. Camille Mauclair, ont voulu exprimer sur la toile, au moyen des lignes et des couleurs, des idées ou des impressions fugitives et presque musicales, la peinture, quelles qu'aient été sa destination et sa dimension, fut uniquement décorative. Elle n'en est pas moins l'image de la vie sociale. Les mœurs accommodent leur décor à leur convenance : héroïques, pompeuses et grandioses au XVIIe siècle, elles se sont faites légères, voluptueuses et libres au XVIIIe ; au palais, dès lors, elles substituent le salon, et l'art, de magnifique qu'il était, descend au joli ; mais ce joli est d'une telle fantaisie, d'une grâce si hardie et si primesautière, d'une élégance si noble et si pure, qu'il a sa grandeur et sa noblesse. C'est ce que nous démontrera l'exposition de Bruxelles.

Le cadre est fourni par les quatre grandes tapisseries des Gobelins qu'a prêtées le Garde-Meuble et qui sont parmi les plus belles compositions d'Audran et de de Troy. Elles sont d'une harmonie colorée incomparable en sa douceur et fournissent au décor de fête que constitue l'exposition ce fond ambré et comme mangé de soleil qui donne une atmosphère tendrement voluptueuse aux tableaux de Pater et de Watteau. D'autres tapisseries le complètent, du reste, parmi lesquelles il convient de signaler d'abord les admirables panneaux de Beauvais, de la collection Cardon. Puis, complétant le tableau, ce sont les décorations de Boucher, de Fragonard, de Sauvage et de Van Spaendonck, d'une fantaisie et d'un style extrêmement fins. Ces merveilles suffiraient à donner à ce musée éphémère cet air de salon qui seul permet de goûter vraiment l'art élégant et mondain du siècle de la conversation galante.

Toutefois, ce sont les tableaux qui donnent à l'exposition son principal attrait. Après le Petit Palais, il était difficile de constituer un ensemble de toiles assez peu connues pour intéresser les amateurs autant que le grand public. Or, si le grand public apporte à une œuvre comme celle qu'a entreprise la Société de bienfaisance française le succès immédiat, seuls les amateurs le consacrent. Heureusement, le goût du XVIIIe siècle s'est fort répandu depuis vingt ans parmi les collectionneurs. Si les héritiers de l'ancienne aristocratie voient dans cette vogue un hommage rendu au temps où ils dominèrent, les bourgeois opulents, par cette prédilection qu'ils affichent, prétendent montrer que si leur nom est roturier, leur instinct est aristocrate. Aussi, les financiers d'aujourd'hui, quand ils veulent affirmer aux yeux du monde la solidité de leur fortune, mettent-ils d'abord dans la décoration de leur hôtel le souvenir de l'époque où, pour la première fois, les hommes d'argent s'avisèrent d'avoir du goût. Ces circonstances ont accumulé dans les collections particulières quelques chefs-d'œuvre véritables et beaucoup d'œuvres intéressantes. Voici d'abord un Watteau, — prêté par un amateur parisien qui a voulu taire son nom, — un Watteau qui appartint à Frédéric II et qui est digne du Louvre. Il détaille une de ces scènes d'opérette champêtre et galante, dont le maître de *l'Embarquement pour Cythère* eut toute sa vie l'imagination hantée. *l'Accordée de village,* un titre qui semble devancer son temps et appartenir à Greuze. La scène est délicieuse et dispose ses groupes spirituels sur un de ces fonds de paysages chimériques où la poésie légendaire des lointains de tableaux gothiques se mêle à l'idyllique douceur d'une fin de jour évoquée par Corot. Cette toile suffirait à représenter l'artiste incomparable qui ouvre le XVIIIe siècle français. Quelques œuvres moins importantes s'y ajoutent et complètent l'impression. Voici

l'esquisse d'une *Conversation galante*, prêtée par le comte Biadelli, délicieuse fête de couleurs diaprées ; une *Réunion dans un parc*, prêtée par Mme Agénor Doucet : enfin, une tête de *Gille*, de la collection Doisteau, et un *Concert d'animaux* qui servit sans doute de modèle pour une tapisserie.



N. Lancret. — La Bonne aventure
(Collection de Mme Goldschmidt).

Pater est représenté par une grande toile, intitulée : *les Loisirs champêtres*, exquise imagination galante, qui se joue dans la blondeur d'un parc : puis par une illustration de comédie, *le Cocu battu et content ;* Lancret, par une toile somptueuse et brillante (prêtée par Mme Goldschmidt), où l'on voit les personnages de la comédie italienne groupés dans le merveilleux décor d'un jardin au soleil couchant, et par un petit tableau spirituel et galant de la collection Pourtalès. De Boucher, voici d'abord *l'Idylle aux champs*, un joli panneau décoratif que prêta Mme Besnard : un jeune berger, jouant de la cornemuse aux pieds d'une bergère délicatement pomponnée, plaisante scène de comédie champêtre, image de l'amour à la portée de ceux qui ne voient la campagne qu'à travers une poésie fugitive. Voici *le Réveil*, un nu quelque peu aventureux, où s'offre cette « Vénus physique » que Boucher connaît si bien, à qui il sait donner toutes les tentations du geste abandonné, du sourire facile, du maintien élégant, comme dit Goncourt, qu'il entoure de la mise en scène la plus irritante et en qui il



J.-B. PATER. — LES LOISIRS CHAMPÊTRES
(Collection de M. Sedelmeyer).

incarne cette figure légère, volante et sans cesse renaissante, le Désir et le Plaisir. J'aime moins le *Repos de Diane*, d'une peinture un peu compassée et froide. Et puis, il y a trop de paysage dans ce tableau, et Boucher n'a jamais entendu grand'chose au paysage; il semble n'avoir d'autre préoccupation que de sauver à ses contemporains « l'ennui de la nature ». Il est mieux lui-même, franchement et joyeusement lui-même, dans ses groupes d'Amours à la sanguine ou dans ses dessus de portes en grisaille, exécutés d'un crayon ou d'un pinceau hardis et pleins de verve. Parmi es peintres de la joie, et du plaisir, voici encore Lavreince, représenté par une jolie petite toile d'une délicieuse fantaisie, *la Naumachie de Monceau* (collection Gustave de Rothschild). Puis, enfin, un aimable Fragonard, *l'Amour à la folie*, prêté par Mme la comtesse de Bari.



FRANÇOIS BOUCHER. — IDYLLE AUX CHAMPS
(Collection de Mme Besnard).

A l'opposé de cet art du plaisir et de la fantaisie insouciante, l'art de Chardin représente, dans le XVIIIe siècle, la grande tradition du réalisme français, qui va des maîtres austères et profonds du XVe siècle à Millet, à Carrière et à Fantin-Latour, en passant par les Le Nain, un art probe, simple et naïf, un art qui est fait de conscience et de science, d'humilité et de respect devant la nature, l'art le plus honnête, le plus

sain et le plus vivant qui soit. Diderot qui, le premier et peut-être le seul en son temps, en a senti toute la force, disait de Chardin : « Il est entre la nature et l'art ; il relègue les autres imitations au troisième rang. Il n'y a rien en lui qui sente la palette : c'est une harmonie au delà de laquelle on ne songe pas à désirer..... Chardin est si vrai, si harmonieux, que, quoiqu'on ne voie sur sa toile que la nature inanimée, des vases, de l'eau, des raisins, des fruits, des pâtés, il se soutient et peut-être vous enlève à deux des plus beaux Vernet à côté desquels il n'a pas balancé de se mettre[1] ».

Ces phrases reviennent à la mémoire devant la curieuse *Enseigne de parfumeur*, que signa le peintre du *Benedicite* et que M. Victor Klotz, le chef de la maison Pinaud, a envoyée à cette exposition. C'est d'une peinture large, honnête et franche, au charme de laquelle on n'échappe point. Dans *le Château de cartes*, l'artiste ne semble point s'être laissé aller à son goût naturel. On dirait qu'il a trop écouté les injustes reproches que Diderot lui adressait dans son Salon de 1761 : « Il travaille comme un homme du monde qui a du talent et de la facilité et qui se contente d'esquisser sa pensée en quatre coups de pinceau ; il s'est mis à la tête des peintres négligés, après avoir fait un grand nombre de morceaux qui lui ont mérité une place distinguée parmi les artistes de la première classe ». Ce *Château de cartes* n'a rien de négligé. Il n'est que trop fini, et la manière n'y a point cette liberté qui demeure consciencieuse, où se trouve le premier mérite du maître. Combien je préfère *la Ménagère* (collection Doisteau) ! C'est le Chardin naturel et précis du *Benedicite* et de *la Gouvernante*, le Chardin si vrai, si sincère et si juste, qu'il semble nous faire vivre parmi les hommes et les choses de son temps.

Un grand nombre de portraits intéressants viennent apporter à l'exposition l'attrait de leur documentation précise. Pour qui sait les regarder, ce sont les portraits qui évoquent le mieux un temps et une société. Les meubles, les bibelots, les tableaux qu'ils aimaient, nous permettent assurément d'imaginer les préoccupations, les goûts, l'espèce de sensibilité des hommes et des femmes du passé. Mais l'image sincère qu'en trace un grand portraitiste nous fait voir non seulement leurs gestes, leur manière d'être habituelle, les plis que les passions dominantes ont donnés à leur physionomie, mais aussi le dedans de leur âme, leur façon de penser, l'image qu'ils se font de l'univers ou du bonheur, et c'est là ce qui donne la véritable physionomie d'un siècle et d'un monde.

Le plus grand portraitiste du XVIIIe siècle, Latour, n'est représenté que par un petit pastel spirituel et délicat, mais secondaire en son œuvre, du moins Aved, Boze, les Drouais, Largillière, les van Loo, Nattier, Rigaud, Tournières, suffisent à nous détailler les visages d'alors. De Carle van Loo, voici d'abord un jeune *Louis XV*, brillant et élégant, mais un peu officiel et superficiel aussi. Le portrait de *Jeune Femme* qui lui fait pendant (collection Stettiner), non moins remarquable au point de vue de la couleur, a plus de charme et de profondeur. C'est une image très juste et très éloquente de la mélancolie particulière au XVIIIe siècle, la mélancolie de l'ennui. Voici ensuite un *Louis XVI jeune*, de Duplessis, un Louis XVI joyeux, truculent et heureux de vivre, un Louis XVI insouciant et gros mangeur, le Louis XVI d'avant l'Assemblée des notables. De Largillière, il y a le joli portrait dans les tons sombres de *la Comtesse de Langeais*, le beau portrait d'apparat de *la Duchesse de Chaulnes et de son fils*, et le

1. Salon de 1765.



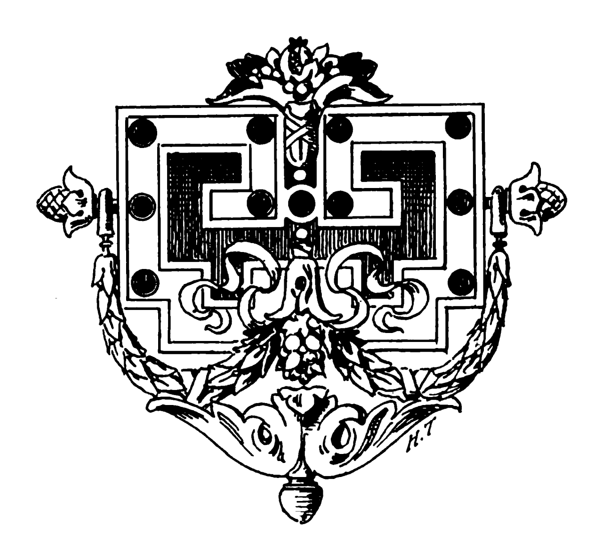
Esther et Assuerus

Tapisserie des Gobelins, d'après De Troy (Garde-Meuble National).

spirituel *Portrait de Gentilhomme* de la collection Boin-Taburet. Puis c'est encore la *Grande Dame en costume d'apparat*, de Nattier (collection Lambert de Rothschild); les *Portraits du prince de Conti* et de *Louis XV jeune* (collection Henri Rochefort); d'autres encore; on ne peut prolonger l'énumération.

Les sculptures sont moins nombreuses, et cela se comprend. Les amateurs sont rares qui trouvent place dans leurs collections pour des statues de quelque importance. Plusieurs statuettes cependant représentent suffisamment l'art des Falconet et des Clodion. De cet artiste charmant, M. Henri Rochefort a envoyé deux spirituelles œuvrettes, d'un faire gras, savoureux et pourtant noble, qui n'appartient qu'à ce maître de la terre cuite. Puis, d'autre part, afin de compléter l'évocation, voici dans des vitrines ces bibelots élégants, familiers et inutiles, dont le XVIIIe siècle eut la folie : les potiches de Saxe et de Sèvres, de la collection Tony Dreyfus; des coffrets d'or émaillé, que Boucher, Coypel et Greuze décorèrent; la boite à parfums de Marie-Antoinette, de la collection Kelft; les merveilleuses tabatières de Mme de Polès; des éventails, des bijoux, quelques-uns de ces meubles élégants, familiers et commodes, que Caffieri orna de ses appliques de bronze doré. Et tout cela a été disposé avec goût, non comme en une brocante, mais comme en le salon d'un de ces collectionneurs du temps de la Pompadour, où l'on aima l'art et le bibelot jusqu'à la banqueroute. Et cela fait un décor d'une élégance incomparable, le meilleur exemple qui se puisse imaginer pour un temps à qui l'élégance est ce qui manque peut-être le plus, et non pas seulement en fait de décoration. Le rococo donne une merveilleuse leçon de logique au tarabiscotage de ce *modern style* qui, au nom de la logique, a prétendu faire la guerre à la décoration du passé.

L. DUMONT-WILDEN



BIBLIOGRAPHIE

Derniers portraits, par Gustave LARROUMET. — Paris, Hachette, 1904, in-16.

Derniers portraits ! Qui dira la tristesse de ce titre, que la mort s'est chargée de choisir pour cet ouvrage de Gustave Larroumet ? Et qui dira aussi la tristesse de ces pages, où celui qui n'est plus rend hommage à des morts ?

Ce sont là, en effet, cinq discours académiques, cinq « éloges », suivant le terme consacré, lus jadis aux séances publiques par le regretté secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts ; ce sont en réalité cinq monographies, où l'anecdote voisine avec le renseignement biographique, où l'« éloge » n'est pas toujours sans critique. Le duc d'Aumale, Charles Garnier, le comte Henri Delaborde, Gustave Moreau, Alexandre Falguière, font l'objet de ces études, et, qu'il parle du généreux donateur de Chantilly, « ce complet modèle des qualités françaises », ou de l'architecte de l'Opéra, de celui qui l'avait précédé dans les fonctions de secrétaire perpétuel, ou du peintre de la « belle inertie » et de la « richesse nécessaire », ou encore du sculpteur du *Vainqueur au combat de coqs* et de *la Femme au paon*, Gustave Larroumet a su admirablement mettre en relief chaque figure, sans jamais rien sacrifier à la vérité.

Aussi peut-on répéter de ses notices ce qu'il écrivait à propos de celles du comte Delaborde : « Dans un genre où l'éloge est un devoir, elles le motivaient et le graduaient, elles y insinuaient aussi, avec un tact délicat, ces réserves et ces nuances, ces ombres discrètes, sans lesquelles il n'y a pas de ressemblance, car l'homme et l'artiste parfaits ne se sont pas encore rencontrés ».

R. G.

The Problem of Fiorenzo di Lorenzo, par Mrs. Jean CARLYLE GRAHAM. — Rome, Lœscher et Cie, 1904, in-8°.

Mrs. Carlyle Graham s'est proposé de réunir tout ce qu'on savait de précis sur la vie et les ouvrages de Fiorenzo di Lorenzo, ce peintre de Pérouse, pendant longtemps fort oublié — peut-être parce que Vasari ne parle pas de lui — et qui fut un des meilleurs parmi les prédécesseurs de Pérugin. Se basant sur l'étude de ses deux œuvres indiscutables, le devant d'autel de 1472 et le panneau signé de 1487, tous deux à la Pinacothèque de Pérouse, elle a tâché à retrouver, parmi les tableaux contemporains, ceux qui doivent lui être rendus, et à reconstituer l'ensemble de son œuvre.

La partie historique, celle qui se rapporte aux documents, très soigneusement étudiés ; ce qui est dit du caractère de l'œuvre en général, de son originalité, de sa valeur, est excellent. Il semble qu'il y ait quelques réserves à faire sur la partie purement critique. Le ton polémique y est fort vif : presque tous les écrivains qui se sont occupés d'art italien y sont successivement pris à partie. Et il ne paraît pas que les hypothèses de l'auteur en soient mieux affermies.

Si son livre — Mrs. Carlyle Graham l'avoue d'ailleurs de bonne grâce — laisse la question sans solution, il a du moins le grand mérite de nous présenter, recueillis



avec soin et traduits, tous les documents connus, de nous mettre sous les yeux d'excellentes et nombreuses reproductions, bref de nous donner tous les éléments du problème.

J. P.

Le Musée de l'Acropole d'Athènes, études sur la sculpture en Attique avant la ruine de l'Acropole lors de l'invasion de Xerxès, par Henri LECHAT. — Lyon, A. Rey, 1903, in-8°.

Pendant un récent séjour à Athènes, M. H. Lechat reprit les notices qu'il avait publiées dans plusieurs revues sur les sculptures du musée de l'Acropole : il les revisa ligne par ligne devant les statues elles-mêmes, et les groupa pour en faire le très intéressant ouvrage qui vient de paraître dans les *Annales de l'Université de Lyon*.

Une division générale a été adoptée par l'auteur : les sculptures en pierre tendre et les sculptures en marbre. Mais, alors que la première partie est composée d'un certain nombre d'études comparatives sur des statues et des fragments appartenant à une période de l'art grec dont on soupçonnait à peine le caractère avant de les avoir étudiées, la seconde partie comprend une étude d'ensemble sur les *coré*, les statues archaïques de style féminin : le costume, la chaussure, la coiffure, les bijoux en sont minutieusement étudiés, comme aussi le travail du marbre, la polychromie ; enfin, dans l'interprétation des statues et leur groupement, l'auteur ne témoigne pas d'une moindre sagacité.

Avec leurs illustrations abondantes et soignées, ces études revues de près en face des originaux, corrigées et complétées, ordonnées suivant un plan qui en met davantage en valeur l'intérêt, ces études voient leur portée singulièrement augmentée et changent les hypothèses d'hier en probabilités, quelquefois en certitudes.

A. G.

Les Villes d'art célèbres. Ravenne, par Charles DIEHL. — Paris, H. Laurens, 1903, in-4°.

Ravenne, dit Dechartre dans *le Lys rouge*, « c'est une tombe enchantée où paraissent des fantômes étincelants ». Et M. Charles Diehl, chez qui la science archéologique n'a pas étouffé le goût de l'artiste — au contraire — M. Charles Diehl pense et parle comme le sculpteur sensible et raffiné de M. Anatole France.

Il n'a voulu faire ni l'histoire circonstanciée de la ville, ni la description détaillée de ses monuments, et le lecteur aurait tort d'acheter cet ouvrage simplement comme un guide de voyageur.

C'est un guide cependant, un guide d'un autre genre et infiniment plus précieux, que ce petit livre illustré avec soin, dont l'auteur a exprimé le dessein dès la première page : « Montrer quelle est dans l'histoire de l'art l'importance des édifices de Ravenne, faire sentir, s'il se peut, le charme puissant qui se dégage de cette ville morte, définir avec précision le caractère et l'inspiration des œuvres d'art qu'elle conserve, tel est le but que l'on s'est proposé ».

Aussi M. Diehl ne s'est-il pas contenté de lire les nombreux travaux publiés sur la Pompéï italo-byzantine : il a vu et revu la ville ; il a étudié les basiliques célèbres, fouillé leurs mosaïques fameuses et leurs splendides sculptures ; et il a profondément



ressenti le charme profond de cette « tombe enchantée » dont il nous présente si éloquemment les « fantômes étincelants ».

R. G.

Les Habitations à bon marché et un art nouveau pour le peuple, par Jean LAHOR. — Paris, Larousse, 1904, in-16.

C'est un double but que poursuit, avec une persévérance qui porte déjà fruit, l'auteur de cet ouvrage, résumé d'une doctrine excellente et catéchisme plein d'enseignements à méditer : d'une part, donner au peuple une maison saine, élégante et à bon marché ; de l'autre, orner avec goût cette maison, d'abord, et orner aussi toutes ces constructions, jusqu'ici laides et nues par définition : la caserne et la gare de chemin de fer, l'hôpital et l'usine, l'hôtel et la boutique.

« Nous demandons, en un mot, écrit M. Jean Lahor, que la foule populaire participe, elle aussi, au charme de la vie, à l'art qu'elle ne connaît plus, et l'art, nous l'appelons en tout et partout ». Et, comme il a recueilli par toute l'Europe des exemples probants de ce qu'on peut faire pour résoudre le problème si délicat et si complexe de l'art pour tous, l'auteur publie les documents abondants et curieux qu'il a réunis à l'étranger, et termine en exposant les moyens de produire chez nous le mouvement d'opinion qui préparerait cette révolution esthétique.

Le meilleur de ces moyens, c'est la formation d'une Société internationale d'art pour le peuple, qui s'est constituée récemment et qui fera quelque jour parler d'elle !

E. D.

Nouveaux essais sur l'art contemporain, par H. FIÉRENS-GEVAERT. — **L'Idéal esthétique**, par F. ROUSSEL-DESPIERRES. — Paris, F. Alcan, 1904, 2 vol. in-16.

Ce sont là deux volumes que leur communauté d'idées rapproche et que réunit le titre commun de la *Bibliothèque philosophique contemporaine*. Dans le premier, l'esthétique n'est pas considérée « comme le cadre idéal de quelques méditations touchant l'art, mais comme un moyen de formuler des vœux utiles et même utilitaires » ; dans le second, l'auteur se défend également de faire œuvre purement spéculative, c'est-à-dire égoïste et vaine : il veut parler à la foule en son clair et franc langage et lui donner les grandes lignes d'une philosophie de la beauté.

M. Roussel-Despierres définit successivement l'idéal, la morale, l'éducation, et enfin la vie esthétiques. La vie esthétique, où « la beauté est une habitude du corps et de l'esprit », c'est d'elle précisément que s'occupe M. Fiérens-Gevaert, quand il étudie l'architecture moderne, l'embellissement des villes, l'art public et la question capitale de l'enseignement des beaux-arts. Et l'on pourrait dire, en quelque sorte, que l'ouvrage de celui-ci est le complément du travail de celui-là : l'un énonce le problème, il expose, mais ne discute pas, ne prouve pas : l'autre, au contraire, n'est qu'une éloquente suite d'argumentations.

A. M.

Les Industries artistiques, par Pierre MARCEL. — Paris, Schleicher frères, 1904, in-16.

Si j'ai bien saisi le sens de sa préface, M. Pierre Marcel a voulu marquer une étape dans l'histoire des industries artistiques : il s'est proposé d'en exposer la situa-

tion au début du xxe siècle, pour pouvoir mieux conjecturer ce que nous donnerait l'avenir.

Le meuble, les tapis et tapisseries, les papiers peints et toiles peintes, la serrurerie et les bronzes d'art, les dentelles et broderies, la céramique, le verre, la bijouterie, l'orfèvrerie, la joaillerie, le livre sont tour à tour examinés. Une courte partie rétrospective ouvre chaque chapitre, que suivent les notions techniques indispensables ; et le tout se termine par un exposé de l'état actuel de chaque question ; des figures en assez grand nombre, mais de valeur inégale, commentent le texte.

A la fin du livre, l'auteur constate ingénieusement... que « les leçons que fournit le passé et les réflexions que suggère le présent sont toujours précieuses pour l'avenir », et tire des conclusions générales, dans la note générale de l'ouvrage, qui est la confusion. Il prédit donc le développement de plus en plus grand de la fabrication mécanique, le triomphe du nouveau monde sur l'ancien, l'internationalisme des formules esthétiques, l'avènement prochain du « style mondial », et cent autres belles choses dont la suppression ne ferait pas perdre au livre une once de son intérêt.

R. G.

LIVRES NOUVEAUX

— *L'Art et la couleur. Les Maîtres contemporains,* publication mensuelle de pl. en couleurs. — Paris, H. Laurens, in-fol. Le n° : 3 fr. 50.

— *L'Art flamand et hollandais*, revue mensuelle illustrée. — Paris, V. Havard, in-4°. Le n° : 1 fr. 50.

— *Les Arts de la vie*, revue mensuelle, publiée sous la direction de M. Gabriel Mourey. — Paris, Larousse, in-8°. Le n° : 1 fr. 25.

— *Les Arts et les Lettres,* par Léon Riotor, 2e série. — Paris, Lemerre, in-18, dessin de Rodin. 5 fr.

— *Bréviaire Grimani, de la Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise*, publié par le Dr S.-G. de Vries. Préface de M. S. Morpurgo. — Paris, C. Delagrave, in-fol., 300 pl. en coul. et 1.268 en noir, 12 fascicules à 250 fr. l'un.

— *Catalogue des vases peints du Musée national d'Athènes*, par Max. Collignon et Louis Couve. Planches. — Paris, A. Fontemoing, in-4°. 25 fr.

— *Les Chefs-d'œuvre des grands maîtres*, nouvelle série, xve-xviiie siècle. Texte par Charles Moreau-Vauthier. — Paris, Hachette, in-fol. Le n° : 3 fr. 75.

— *Choix de portes d'entrée de maisons françaises modernes*, par P. Planat. — Paris, Librairie de la construction moderne, in-8°, 100 pl. 30 fr.

— *Constantin Meunier*, par Camille Lemonnier. — Paris, Floury, petit in-4°, pl. et fig. 25 fr.

— *Correspondance de Beethoven*. Traduction, introduction et notes de Jean Chantavoine. — Paris, Calmann-Lévy, in-18. 3 fr. 50.

— *Derniers Portraits*, par Gustave Larroumet. — Paris, Hachette, in-16. 3 fr. 50.

— *L'Étude académique*, par A. Vignola, revue artistique illustrée. — Paris, A. Méricant, in-4°. Le n° : 0 fr. 50.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI






L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANÇAIS

(TROISIÈME ARTICLE[1])

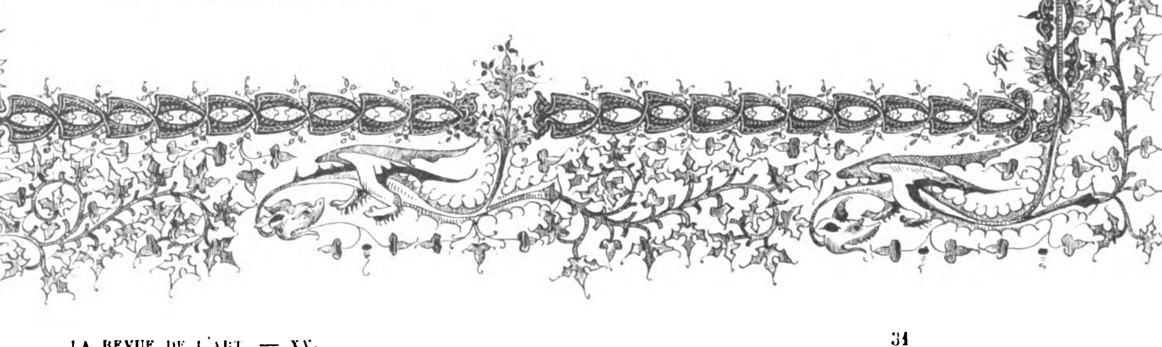
III

LA PEINTURE EN FRANCE DEPUIS LE COMMENCEMENT DU XIVe SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU RÈGNE DE CHARLES VI

Je n'ai évidemment pas la prétention d'esquisser ici une histoire complète de la peinture en France avant la Renaissance. Mais je voudrais tout au moins tracer d'une manière rapide quelques grandes lignes, pour indiquer quels enseignements peut fournir l'Exposition des Primitifs français, soit par la section des peintures proprement dites, dessins et tapisseries, à laquelle l'Union centrale des Arts décoratifs a bien voulu généreusement accorder son hospitalité dans les bâtiments du Louvre, soit par la section des miniatures de manuscrits que la Bibliothèque nationale, grâce au concours de M. Léopold Delisle, son illustre administrateur général, installe dans une somptueuse salle tout récemment créée.

Quand il s'est agi de fixer la période à laquelle devaient se rapporter, comme date d'exécution, les œuvres à admettre à l'Exposition des Primitifs, le choix s'est arrêté à des limites qui avaient l'avantage d'être bien déterminées, l'époque des règnes des souverains de la maison de Valois, depuis Philippe VI monté sur le trône en 1328, jusqu'à Henri III, mort en 1589. C'est également dans ces limites que je me renfermerai. Cependant, pour bien comprendre ce qui s'est passé pour le développement de l'art de la peinture

1. Voir la *Revue*, t. XV, p. 81 et 161.



en France, durant la première moitié environ de cette période, entre l'avènement de Philippe de Valois et la fin du règne de Charles VI, il est nécessaire de tenir compte de trois ordres de faits qui nous obligent, pour saisir le point de départ, à remonter un peu plus haut que 1328.

Le premier fait dont je veux parler, c'est l'existence, dès le XIIIe siècle, d'une école de peinture, admirable pour le style, qui a fleuri au cœur même de la France, dans le domaine royal et spécialement à Paris.

Les productions de cette école, par exemple les miniatures de manuscrits dans des volumes de provenance royale, sont empreintes des mêmes qualités supérieures qui, au plus beau temps du siècle de saint Louis, marquent aussi les merveilleuses créations de la sculpture française. Nous y relevons la clarté et la logique dans les compositions, un goût sûr et souvent exquis, la recherche de la noblesse des poses et de l'élégance des formes, et dans l'ensemble un parfum subtil et pénétrant de grâce, de pureté de dessin et de parfaite convenance d'arrangement. Ces traits resteront comme les marques du milieu d'art français et particulièrement parisien jusqu'au commencement du XVe siècle ; ils s'imprimeront d'une façon plus ou moins accentuée, mais toujours reconnaissable, sur tous les peintres ou miniaturistes, qui viendront s'affiner au contact du brillant foyer intellectuel de la France royale.

Dans cette France royale, une ville a joué un rôle exceptionnel : c'est Paris, et, parmi les arts, ceux de la peinture trouvèrent particulièrement dans la capitale de notre pays un très favorable terrain de développement. Beaucoup des artistes qui y manièrent alors le pinceau, ne semblent pas, il est vrai, avoir été Parisiens de naissance. La nature répartit comme il lui plaît ses dons à ses enfants. Mais, très fréquemment, quand un peintre ou un miniaturiste, en quelque cité, se trouvait doué d'un talent capable de le mettre hors rang, il ne se contentait pas de travailler dans sa province natale, il voulait un théâtre plus brillant ; et ce théâtre, c'était pour ainsi dire fatalement Paris.

Cette attirance de Paris, qui persista jusque vers la mort de Charles VI, était facile à comprendre. Les artistes, pour vivre, ont besoin de protecteurs, de clients qui soient suffisamment riches pour leur donner des commandes, leur assurer même des pensions. Or, quel milieu était plus favorable pour se faire valoir que le siège de la monarchie française ! Là

vivaient des souverains qui aimaient et encourageaient les arts. Là on pouvait devenir « peintre du roi », titre qui apparaît donné à des artistes dès 1304, ou « peintre de la reine ». Avec cette charge, on recevait d'autres titres de cour très recherchés, celui d'huissier de salle ou de sergent d'armes du roi, et surtout celui de valet de chambre du roi, qui faisait de vous un vrai personnage.



Attribué a Girart d'Orléans ou a Jean Coste.
Le roi Jean
(Bibliothèque nationale).

Là encore on obtenait la jouissance de maisons affectées spécialement aux peintres en titre, et qui étaient placées près du palais, comme si les rois et les reines voulaient avoir toujours leurs artistes sous la main.

Et autour des successeurs de saint Louis, on avait chance de trouver des protecteurs parmi les princes du sang, les grands seigneurs qui avaient des hôtels à Paris, quelquefois aussi parmi des souverains de pays étrangers, rois de Navarre, de Bohême, de Majorque ou d'Écosse, empereurs d'Allemagne même. venant en visite A Paris aussi vivait une bourgeoisie riche, intelligente et sensible à l'attrait des belles choses.

Dans ces conditions, rien d'étonnant que Paris, en ce qui concerne l'art

de la peinture, ait été déjà, au xive siècle, l'équivalent de ce qu'il est encore aujourd'hui, le centre qui exerce un attrait irrésistible, dont rêvent les artistes, où les talents vont achever de se former et recevoir leur consécration définitive.

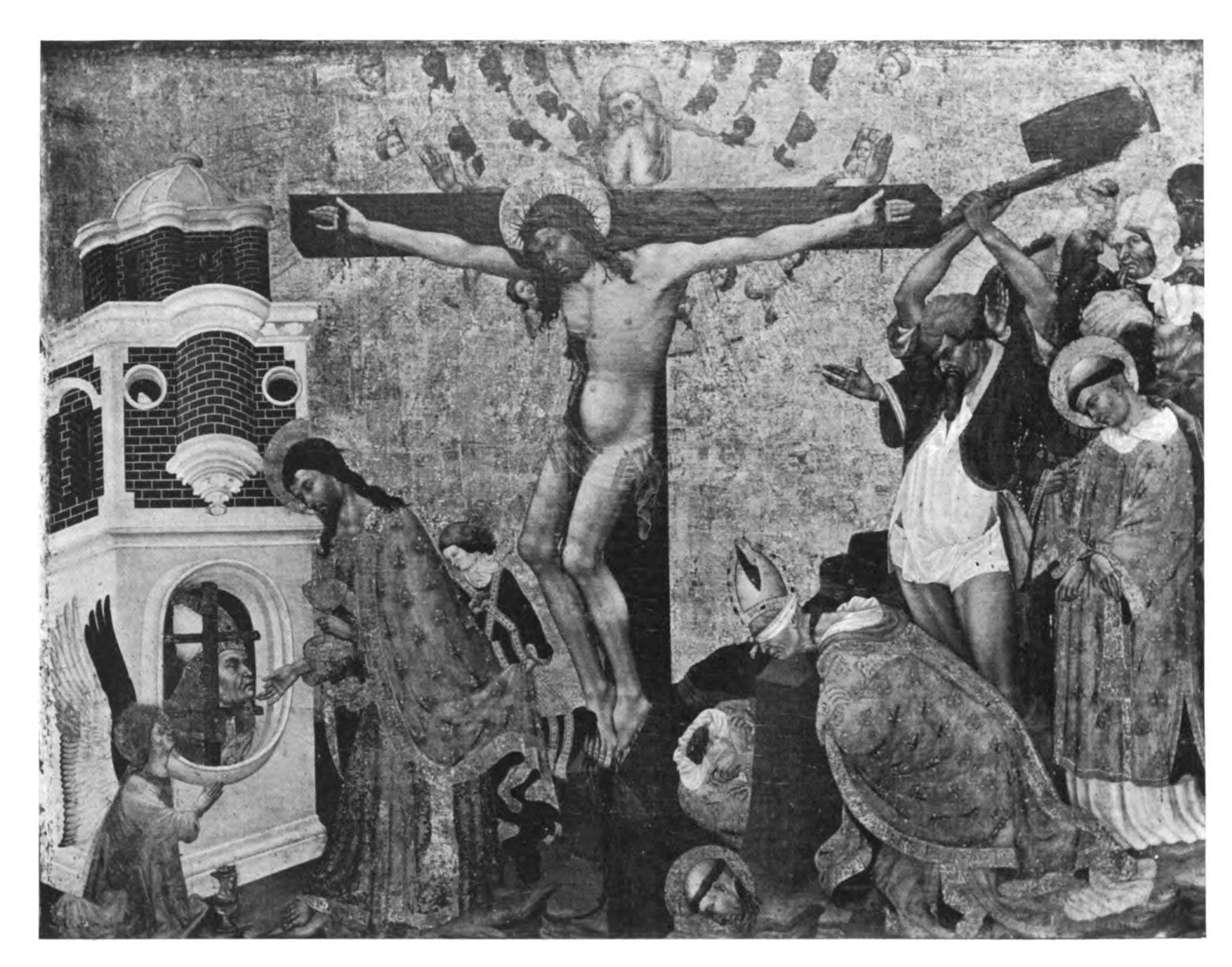
Tandis que le milieu d'art se crée et se maintient toujours de plus en plus brillant dans la France royale et surtout à Paris, l'Italie, à partir du xiiie siècle, voit s'accomplir chez elle une rénovation de l'art de la peinture. Des maîtres ont paru, qui furent, dans leur temps, de hardis novateurs : Duccio à Sienne, Cimabué à Florence. Giotto les suit; et avec lui ce n'est plus le talent seulement, c'est le vrai génie qui entre en scène. L'école florentine se développe, tandis que, à côté d'elle, fleurit l'école siennoise, qui s'enorgueillit bientôt de cet admirable maître : Simone di Martino, que l'on a longtemps appelé Simone Memmi.

Or, notre France, de très bonne heure, fut attentive à ce grand mouvement de renaissance de la peinture italienne. Et c'est là justement le second des trois faits que je veux mettre en lumière.

Dès 1298, nous voyons le roi Philippe le Bel faire sur son trésor les frais de l'envoi à Rome, — et par Rome, dans les habitudes du temps, il faut entendre l'Italie centrale, — d'un peintre français, Étienne d'Auxerre. Le roi de France envoyant à ses dépens un peintre en Italie! N'est-ce pas déjà comme une première manifestation de ce sentiment qui devait finir par amener un jour l'institution de l'Académie de France à Rome? Six ans après, en 1304, Philippe le Bel va plus loin encore. Il prend à son service, avec le titre de « peintres du roi », trois peintres de Rome, c'est-à-dire trois artistes venus d'Italie, Filippo Bizuti et son fils Jean, et Nicolas de' Marsi, qui continuent longtemps à travailler pour la cour de France.

Ainsi, l'art de la Péninsule, rénové par Cimabué et Giotto, a pu être connu jusqu'au cœur de la France, dès le commencement du xive siècle. Notons qu'Étienne d'Auxerre, que nous avons vu envoyer en Italie par le roi, avait un fils, Jean, qui travaillait avec son père et a pu ainsi être initié par lui à l'art italien, et que ce fils devint « peintre du roi » (1321-1323).

Plus avant dans ce même siècle, c'est toute une colonie d'Italiens qui viennent s'implanter dans notre pays. Le Saint-Siège a été transféré à Avignon. Cette circonstance attire d'Italie de nombreux artistes. L'admirable maître Simone di Martino vient travailler à Avignon, où il meurt en



JEAN MALOUEL. — LE MARTYRE DE SAINT DENIS

(Musée du Louvre).

1344, et plusieurs peintres de ses compatriotes font de même. La stupide rage de destruction, que je déplorais chez nos ancêtres dans mon premier article, s'est exercée à Avignon comme presque partout ailleurs en France. Cependant, il reste encore, dans la vieille ville des papes, assez de débris de fresques, d'autre part les archives ont fourni assez de renseignements, pour que nous soyons en droit d'affirmer qu'Avignon a dû constituer jadis une admirable galerie de peinture italienne. Or, cette galerie, plusieurs des princes qui ont le plus grandement protégé les arts en France, — par exemple, sous le règne de Charles VI, les ducs de Berry, de Bourgogne et d'Orléans, — ont eu occasion de pouvoir la contempler, car ils ont été rendre des visites à la cour pontificale; et il est très possible que, dans leurs voyages à Avignon, ces princes se soient fait accompagner, parmi les gens de leur maison, de leurs peintres auxquels ils avaient donné le titre de valets de chambre. La supposition est d'autant plus vraisemblable que nous savons que, quand le roi Jean eut été emmené en captivité en Angleterre, son peintre en titre alla partager son sort.

Quoique la question ait été discutée, j'estime, pour ma part, que la peinture italienne a exercé une action marquée sur la peinture française au XIVe siècle.

Sans doute, il y a eu des artistes français qui sont restés fidèles aux vieilles traditions léguées par la France du XIIIe siècle et les ont conservées dans toute leur pureté, sans aucun mélange étranger. En 1304, Philippe le Bel n'avait pas seulement comme peintres les artistes « de Rome » dont nous avons parlé; le titre de « peintre du roi » était aussi porté à la cour par un artiste de notre race, Évrard d'Orléans, qui paraît avoir joué un rôle actif. Mais il n'en reste pas moins que beaucoup de productions de l'art que l'on peut très justement appeler français, la plupart dues à des maitres qui ont passé par Paris, ont un caractère d'italianisme indéniable.

Voici, par exemple, le portrait du roi Jean, de la Bibliothèque nationale. Suivant toutes vraisemblances, il est de la main d'un de nos compatriotes, de Girart d'Orléans, ou du peintre de Paris Jean Coste. Mais on ignorerait le nom du modèle, la provenance de l'œuvre, que, d'après son style, on serait parfaitement en droit de penser à quelque maître de l'école florentino-siennoise, autour de Simone di Martino.

L'étude attentive des originaux, qui peut être effectuée principalement

sur les miniatures des manuscrits, révèle bien des emprunts faits alors par la France à l'Italie. D'Italie notamment semble être venu un parti pris de coloris clair, où dominent les tons doux et transparents, que les artistes groupés autour de la cour de Charles VI et du duc de Berry ont surtout particulièrement affectionné. A l'Exposition, on pourra voir des échantillons de ce coloris dans le *Martyre de saint Denis*, dans le tableau portatif des ducs de Bourgogne; et il n'y aura qu'à traverser la cour du Carrousel pour retrouver, dans la galerie des Sept mètres, au Musée du Louvre, des peintures italiennes montrant de semblables notes de coloration. Quelquefois ce sont des compositions entières que les artistes français ont empruntées à des prototypes italiens. En certains cas, l'influence exercée par l'art florentino-siennois a été telle que les critiques les plus en renom s'y sont laissés prendre. Dans l'incomparable manuscrit des *Très riches Heures du duc de Berry*, conservé à Chantilly, au Musée Condé, par exemple, il y a des miniatures, telles qu'un *Couronnement de la Vierge*, ou un tableau de la *Purification*, qui ont pu très naturellement suggérer l'idée d'une main italienne, alors que l'analyse minutieuse démontre au contraire qu'il n'y a que des artistes français ou francisés qui aient pu les peindre.

Il y aurait bien à dire à cet égard, mais je ne puis m'y attarder, et je veux arriver enfin au troisième fait à mettre encore en lumière.

En 1317, la reine de France a son peintre en titre, qui reçoit à vie un atelier situé à Paris à côté du palais. Ce peintre est nommé Jean de Locre. Or, Locre est une localité de Belgique, près d'Ypres. En 1320, un peintre est très en vue, toujours à Paris. Ce peintre s'appelle Jean de Bruxelles. En 1328, un autre peintre habite aussi Paris. Il se nomme Jean de Gand. Durant tout le XIVe siècle et pendant le premier quart du XVe, le fait se renouvelle. Au cours de notre rapide revue, nous aurons à citer, comme peintres ou miniaturistes ayant travaillé autour de la cour de France, Jean de Bruges (Jean de Bondolf), André Beauneveu de Valenciennes, Jacques Coene de Bruges, Jean de Hollande, Haincelin de Haguenau, Pol de Limbourg, etc.

Il est certain, par conséquent, qu'au développement de la peinture dans la France royale, et particulièrement à Paris, ont concouru alors des artistes venus des régions du nord et du nord-est de l'ancienne Gaule, avec le Rhin pour limite orientale. De ces régions du nord, les unes, comme

les comtés d'Artois ou de Flandre, faisaient partie du royaume de France, au moins à titre de suzeraineté. D'autres, plus au nord, et surtout plus à l'est, en étaient indépendantes, telles que le Brabant, la Hollande, le Limbourg, la Gueldre, l'évêché de Liège, auxquels il faut encore joindre l'Alsace. Nos ancêtres appelaient volontiers celles de ces régions qui



Époque du « Parement de Narbonne ».
L'Église et la Synagogue
Dessin à double compartiment (Ms. n° 2002, Bibliothèque de l'Arsenal).

étaient le plus voisines du Rhin, entre la rive gauche de ce fleuve et la Meuse, « le païs d'Allemaigne ». Aujourd'hui, par suite des nouvelles divisions territoriales qui ont partagé cette région entre la Belgique, les Pays-Bas, l'Empire allemand, et même la France pour certaines portions, il est assez difficile de trouver une désignation d'ensemble. J'ai proposé ailleurs, et je demande la permission d'employer ici, pour spécifier cette région d'entre l'Escaut et le Rhin, en y rattachant l'Alsace, l'expression de Lotharingie, qui correspond à une délimitation créée historiquement par le traité de Verdun, en 843.

Donc, ce sont ces régions du nord de la France et de la Lotharingie qui ont fourni à la France, au temps des premiers Valois, une partie de ses meilleurs peintres ou miniaturistes. Et voilà la troisième constatation que j'avais à faire intervenir.

Nous avons ainsi successivement dégagé trois éléments. C'est, en première ligne, l'existence d'un grand milieu français, ayant principalement Paris pour centre, qui étend son attraction jusqu'aux bords du Rhin, jusqu'à la Hollande, jusqu'à l'Alsace; qui, d'autre part, a conservé les vieilles traditions de clarté, de logique, de goût épuré, privilèges héréditaires de notre race; enfin qui imprime ces caractères comme une marque adoptive à ceux qui arrivent même de loin pour achever de se perfectionner à son contact. C'est ensuite, en seconde ligne, une influence exercée par les peintres de l'école italienne ou les productions de ces peintres, influence qui peut aller jusqu'à inspirer parfois presque de vrais pastiches. C'est enfin, en troisième ligne, le grand rôle que, grâce à des dons spéciaux de la nature, jouent les artistes qui, des régions du nord de la France, la Flandre et l'Artois, et surtout de ce que nous appelons la Lotharingie, descendent pour s'installer à Paris et dans le centre du royaume.

Supposez maintenant ces trois éléments agissant, combinés de diverses manières, avec des proportions variées, et vous avez les traits essentiels de la peinture en France jusqu'aux débuts du règne de Charles VII. Un document de 1328, daté par conséquent de l'année même où s'ouvre la période qui limite l'Exposition des Primitifs français, nous montre, par un exemple bien complet, la synthèse de ces trois éléments. Dans ce document, il est question d'un peintre « demeurant à *Paris* » mais venu de *Flandre*, Jean de Gand, qui vend à la comtesse d'Artois des tableaux « de l'ouvrage de Rome », c'est-à-dire *italiens,* ou de style italien.

Une objection peut être soulevée. Les données que je viens d'exposer sont fournies d'une manière indiscutable à la fois par les textes d'archives et par l'analyse des œuvres subsistantes. Mais, en m'appuyant sur elles, je me trouve amené ainsi à ranger parmi les peintres français des artistes nés dans des régions du nord du royaume des fleurs de lis que l'on a généralement coutume d'envisager isolément, les comtés de Flandre et d'Artois. Bien plus! j'agrège à la France des artistes venus de l'étranger, sortis de ce que j'appelle la Lotharingie, issus par exemple du « païs d'Allemaigne »,

d'entre Meuse et Rhin. Est-il vraiment légitime de considérer les œuvres de ces maîtres comme des « primitifs français » ?

On n'a peut-être pas assez remarqué que la même question se pose en somme pour les primitifs flamands du xve siècle à partir des Van Eyck. En effet, qu'appelle-t-on des « primitifs flamands » ? Sont-ce uniquement les peintures exécutées par des artistes originaires de la Flandre et de la région voisine du Brabant ? Dans ce cas, le champ se restreindrait singulièrement. A l'époque des Van Eyck, la Flandre était sous la domination des ducs de Bourgogne ; or, les Van Eyck ne sont pas nés sujets des ducs de Bourgogne. Dirk Bouts, Gérard David ne sont pas des Flamands, mais des Hollandais. Je sais qu'on a essayé de tourner la difficulté en substituant à l'expression d'art flamand celle d'art belge. Mais resterait toujours le cas de Memling. Memling est originaire de Mayence ; et, malgré toute la meilleure volonté du monde, il me semble difficile de faire de Mayence un pays belge. La vérité n'est pas là. Ce qui constitue le fondement de l'école flamande du xve siècle, c'est l'existence de ces grands centres situés en Flandre ou en Brabant, comme Bruges, Gand, Lille, Bruxelles, qui ont attiré les artistes et où ceux-ci, se trouvant en communion les uns avec les autres, ont éprouvé l'ascendant d'une doctrine générale qui est devenue la caractéristique de l'école. C'est le séjour à Bruges ou à Gand, et non la



André Beauneveu.
Figure d'apôtre
en tête du Psautier du duc de Berry
(Ms. français n° 13091 de la Bibliothèque nationale, f° 29).

naissance, qui a réellement fait que Gérard David, Memling et même les Van Eyck ont été des maîtres flamands.

Il n'est que juste de proposer d'appliquer le même principe à la France du XIVe siècle et du début du XVe. Un intense foyer d'art existait, c'était Paris. D'autres centres intellectuels, toujours très français, étaient constitués encore par les chefs-lieux des apanages des princes du sang, tels que Bourges, Poitiers, Dijon. La peinture française, c'est la peinture des maîtres, quelle que fut leur première origine, qui se sont installés dans ces centres et qui ont subi au plus haut degré l'influence de l'école qui y florissait.

La vitalité d'une école se reconnaît quand cette école est assez forte pour imprimer un caractère d'unité générale aux créations de ceux qui viennent se ranger sous sa bannière. Or, c'est précisément ce qui s'est passé en France au temps des quatre premiers rois de la branche de Valois. Il existe, par exemple, toute une série de très belles miniatures, exécutées à Paris au commencement du XVe siècle. Ces miniatures, quoique de mérite inégal, présentent entre elles de tels rapports que des érudits distingués les ont cru sorties d'un même atelier. Or, j'ai pu parvenir à déterminer les auteurs de plusieurs de ces miniatures. Et voilà que, de ces auteurs, l'un est un Brugeois, le second un Alsacien, le troisième un Gueldrois; et cependant leurs œuvres ont une évidente parenté! Pourquoi? C'est que ce Brugeois, cet Alsacien, ce Gueldrois, ont été absorbés par le milieu de Paris où ils travaillaient, et que ce qui domine chez eux, ce n'est plus le caractère natal individuel, mais un caractère commun, lequel caractère est proprement le caractère français.

Les documents nous ont conservé les noms d'un certain nombre des peintres de France les plus en vue durant la période que nous envisageons dans ce chapitre. J'ai déjà cité, comme ayant fleuri dans la première moitié du XIVe siècle, Étienne et Jean d'Auxerre, Évrard d'Orléans, Jean de Locre et Pierre de Bruxelles. Ajoutons-y encore Jean d'Auteuil, qui travaillait à Paris de 1322 à 1327. De tous ces peintres, rien malheureusement ne nous est resté.

Nous sommes plus favorisés en ce qui concerne les miniatures de manuscrits.

Vers l'époque de l'avènement des Valois, deux enlumineurs furent sur-

tout en vogue à Paris, Jean Pucelle, dont les œuvres conservèrent longtemps leur réputation, et Jaquet Maci ou Maciot, qui fut attaché comme valet à la maison des rois Philippe le Bel et Philippe le Long. La Bibliothèque nationale montre une Bible, terminée en 1327 (ms. latin 11935), dont l'illus-



JACQUEMART DE HESDIN. — LES NOCES DE CANA
(Ms. latin n° 919 de la Bibliothèque nationale, f° 41).

tration est due précisément à la collaboration de ce Jean Pucelle et de ce Jaquet Maci, secondés par un troisième collaborateur nommé Anciau de Cens.

Sous les règnes de Philippe VI de Valois et de son fils le roi Jean, deux peintres de renom habitent Paris et se partagent les faveurs royales.

L'un est Girart d'Orléans, peintre à Paris dès 1344, employé par la cour de France à partir de 1349, huissier de salle du roi Jean, qualifié de « peintre

du roy » à partir de 1352, titre auquel il joint bientôt celui de valet de chambre, et qui est mort le 6 août 1361, en laissant un fils nommé Jean, dont nous reparlerons.

L'autre est Jean Coste, regardé en 1349 comme « le meilleur peintre de Paris », chargé alors d'exécuter toute une importante décoration murale au château de Vaudreuil en Normandie, peintre titulaire du roi dès 1351, qualifié enfin de « peintre et sergent d'armes du roy » entre 1364 et 1367.

L'œuvre de ces peintres n'a peut-être pas péri en entier. En effet, suivant l'opinion des juges compétents, ce serait soit à Girart d'Orléans, soit à Jean Coste, que serait dû le portrait du roi Jean de la Bibliothèque nationale, qui figure à l'Exposition, et dont nous donnons la reproduction. « Cette peinture a souffert, dit Paul Mantz ; elle reste cependant vénérable, car elle nous parle d'un monde disparu. Elle surprend le spectateur dépaysé qui n'a étudié que l'idéal moderne, mais elle a l'accent d'une création à la fois naïve et forte... Le portrait de Jean II est incontestablement une œuvre d'art[1]. »

Le roi Jean eut aussi à son service trois enlumineurs de l'école parisienne : Jean Susanne, nommé enlumineur en titre le 30 octobre 1350, Jean de Montmartre mentionné en 1351-1352, enfin Jean Lenoir qui, en 1358, reçut de la Couronne la jouissance d'une maison à Paris, et qui devait plus tard, de 1372 à 1375 au moins, travailler également pour un des fils du roi Jean, le fameux duc Jean de Berry. Ce Jean Lenoir se faisait aider dans son travail par sa fille nommée Bourgot, qualifiée « d'enlumineresse ».

Il est probable que dans les superbes manuscrits de l'époque que montre la Bibliothèque nationale, il doit y avoir des œuvres de Jean Susanne, de Jean de Montmartre, de Jean Lenoir et de sa fille Bourgot. Mais leur détermination exacte est malheureusement impossible.

J'ai dit que Girart d'Orléans avait laissé un fils nommé Jean. Celui-ci, à la mort de son père, en 1361, lui succéda dans sa charge de peintre du roi. En 1420, soixante ans plus tard, il était encore titulaire de cet office. Cependant son grand âge, à partir de 1407, ne lui permit plus de travailler activement. On lui donna alors en suppléance son fils, François d'Orléans, qui, après sa mort, le remplaça définitivement. Nous voyons ainsi toute

1. *La Peinture française du IXe siècle à la fin du XVIe* (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts), p. 150.



LA VÉRONIQUE

ÉCOLE FRANÇAISE FIN DU XVᵉ SIÈCLE

Collection du Comte Paul [illegible]

une dynastie qui se succède de père en fils, depuis Girart jusqu'à François, chacun jouissant l'un après l'autre, entre divers avantages, de la maison affectée à Paris aux peintres en titre.

Jean d'Orléans paraît avoir eu un, sinon même deux homonymes, qui ont exercé le même art que lui : Jean Granger, *dit* d'Orléans qui, à dater de 1410, fut successivement peintre du duc de Berry, puis du roi Charles VII, et peut-être un certain Jehannin d'Orléans. Il est assez délicat de ne pas faire de confusion entre ces homonymes ; cependant, on peut, d'après les documents, déterminer que Jean d'Orléans, fils de Girart et peintre en titre du roi à partir de 1361, eut une existence d'artiste bien remplie. Parmi ses œuvres, citons un de ces tableaux ronds que l'on pouvait transporter dans des étuis de cuir, du genre de celui qui figure à l'Exposition et que j'ai indiqué et reproduit dans mon précédent article.

Le roi Charles V, qui succéda au roi Jean en 1364, fut, on le sait, un ardent protecteur des arts. Il eut comme peintre en titre, en même temps que Jean d'Orléans, un artiste originaire du nord, Jean Bandol ou de Bondolf, que l'on appelait plus communément Jean de Bruges.

Ce premier Jean de Bruges « peintre du roi », qu'il faut bien se garder de confondre avec Jean Van Eyck, s'est montré un maître dans une miniature exécutée en 1371, qui représente l'offre d'un manuscrit de la Bible au roi Charles V par son serviteur, Jean de Vaudetar. Cette miniature est immobilisée à La Haye, au musée Meermano-Westreenen. Mais la cathédrale d'Angers prête à l'Exposition des morceaux d'une *Tenture de l'Apocalypse*, qui fut exécutée pour le duc d'Anjou sur des patrons fournis par ce même Jean de Bruges.

A l'Exposition se trouve aussi un précieux monument de l'époque de Charles V. C'est un parement d'autel, appartenant au musée du Louvre, dessiné à l'encre sur un morceau de soie, ne mesurant pas moins de 2^{m}86 de long sur 0^{m}78 de haut, objet justement célèbre sous le nom de *Parement de Narbonne*. Au centre de ce parement, le roi Charles V et sa femme la reine Jeanne de Bourbon (morte en 1377) sont représentés en prières aux deux côtés d'une image du Calvaire. A droite et à gauche se déroulent des épisodes de la Passion et de la Résurrection du Christ.

Le *Parement de Narbonne* a été quelquefois attribué à Jean de Bruges. M. Bouchot l'a revendiqué récemment pour Jean d'Orléans, en le rappro-

chant en même temps de certaines miniatures des *Petites Heures du duc de Berry* qui sont à la Bibliothèque nationale.

Le *Parement de Narbonne* ayant été plusieurs fois reproduit déjà, nous préférons donner ici une autre œuvre, qui, si elle n'est pas de la main du même maître, est marquée au sceau du même style, un dessin à double sujet qui orne le début d'un manuscrit conservé à l'Arsenal. Ce dessin est un parfait modèle de l'art français sous Charles V.

Charles V eut des frères qui, comme lui, s'intéressèrent vivement aux arts. Pendant son règne, deux de ces frères, le duc Jean de Berry et le duc de Bourgogne Philippe le Hardi, firent la fortune de deux peintres établis à Paris. Le duc de Berry prit à son service, à partir de 1369 au moins, Étienne Lannelier ou Lenglier, qui, en 1391, demeurait encore un des chefs de l'école de peinture parisienne. Le duc de Bourgogne engagea à Paris en 1375, pour l'envoyer ensuite travailler à Dijon, Jean de Beaumetz.

Ce Jean de Beaumetz, que le duc de Bourgogne trouva à Paris, était du nombre de ces artistes qui avaient été attirés du Nord vers la cour de France. Il avait auparavant habité Arras et s'était fait recevoir bourgeois de Valenciennes.

Le surnom de Jean de Bruges, que nous avons dit avoir été donné à Jean de Bondolf, peintre de Charles V, nous montre que celui-ci se trouvait dans les mêmes conditions. C'était le cas également pour deux enfants du Hainaut, Évrard de Hainaut qui peignait à Paris en 1375, et un homme bien plus célèbre, André Beauneveu de Valenciennes.

André Beauneveu fut à la fois peintre et sculpteur. Froissart a parlé de lui comme d'un maître incomparable, n'ayant son supérieur, ni même « son pareil en nulles terres ». Peut-être le chroniqueur s'est-il laissé un peu influencer par le sentiment du « clocher ». Il ne faut pas oublier, en effet, que, comme Beauneveu, Froissart lui aussi était de Valenciennes. Mais il n'en est pas moins vrai que Beauneveu a été chargé de très importants travaux par Charles V et que le duc de Berry l'honorait d'une estime toute particulière. Comme œuvres certaines, il nous est resté de lui, en fait de peintures, une série de vingt-quatre miniatures, représentant des figures d'apôtres et de prophètes, placées au début d'un psautier du duc de Berry qui est à la Bibliothèque nationale. Dans ces figures, les vêtements sont peints en grisaille et tout l'ensemble est tenu dans cette note claire de



École de Paris (vers 1412). — Le Calvaire.

Grande miniature du Missel de Saint-Magloire (Ms. n° 623, Bibliothèque de l'Arsenal).

coloris que nous avons signalée. Les têtes sont extrêmement vivantes. Il en est parmi elles qui en arrivent presque à avoir un caractère moderne.

Des régions du Nord descendit encore, pour s'installer à Bourges auprès du duc de Berry, un autre peintre enlumineur de grand talent, Jacquemart de Hesdin, déjà au service du duc de Berry en 1384. L'œuvre de Jacquemart de Hesdin a longtemps été confondue avec celle de Beauneveu. M. le comte Robert de Lasteyrie a fait le départ entre les deux maîtres, restituant à Jacquemart de très belles miniatures qui se trouvent dans plusieurs manuscrits du duc de Berry, à Paris ou à Bruxelles. L'une d'elles, *les Noces de Cana,* que nous reproduisons ici, nous montre l'habileté du maître et le charme qu'il savait donner à ses figures de jeunes femmes.

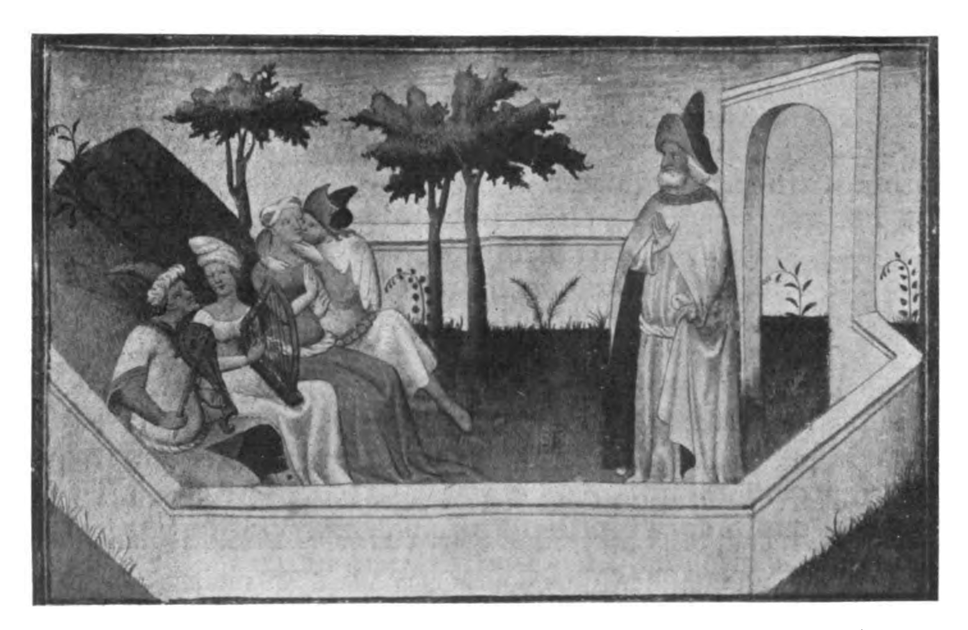
Avec les derniers artistes que nous venons de nommer, nous sommes entrés dans le règne de Charles VI. Au début de ce règne, à côté des maîtres plus anciens, Jean d'Orléans et Étienne Lannelier, le peintre proprement dit qui semble le plus en vogue dans la capitale de la France est Colard de Laon. Colard de Laon est déjà à Paris en 1377. Dès 1383, il est occupé par le roi Charles VI, et, à partir de 1391, il est qualifié de peintre et valet de chambre du roi.

Le 12 août 1391, se passe un fait considérable. Jean d'Orléans, Étienne Lannelier, Colart de Laon, se sont réunis avec d'autres peintres et des sculpteurs ou tailleurs d'images, et ils font approuver par le garde de la prévôté de Paris les statuts d'une véritable société des artistes de Paris.

Les documents un peu postérieurs mentionnent encore bien des peintres, par exemple Jean de Hollande qui, travaillant à Bourges en 1398, y eut une terrible querelle avec Jacquemart de Hesdin, et Michelet Saumon, qui fut peintre et valet de chambre du duc de Berry, dans les dernières années de la vie de ce prince.

Mais à quoi bon entasser les noms et les dates ! Ce qu'il nous faudrait, ce sont les œuvres ; et celles-ci, hélas ! ont totalement disparu. On ne saurait trop le déplorer. Les princes qui employèrent les Étienne Lannelier, les Jean d'Orléans, les Colart de Laon, les Michelet Saumon, étaient de fins connaisseurs. Quand on voit de quelles superbes miniatures les enlumineurs ont orné certains de leurs manuscrits, on peut croire que leurs peintres devaient être également des gens de très grand talent.

Il est heureusement un des artistes formés sous Charles VI par le séjour à Paris et le contact avec le grand foyer d'art de la France royale, dont l'Exposition des Primitifs permettra d'apprécier la valeur, c'est Jean Malouel ou Malwell. Malouel était originaire d'une famille de la Gueldre, appartenant par conséquent au « païs d'Allemaigne », mais il était devenu parisien d'adoption depuis plusieurs années déjà, quand, le 11 décembre 1397, le duc de Bourgogne l'engagea comme peintre en



Jacques Coene. — Le Jardin du vieux de la montagne
(Ms. français n° 2810 de la Bibliothèque nationale, f° 16).

titre en remplacement de Jean de Beaumetz, qui venait de mourir. Malouel travailla dès lors surtout à Dijon, jusqu'à sa mort survenue en mars 1415. Toutefois, il eut encore l'occasion, dans l'intervalle, de venir toucher barre à Paris. Or, Jean Malouel est très vraisemblablement l'auteur de l'importante peinture, que nous reproduisons, du *Martyre de saint Denis*, appartenant au musée du Louvre, type caractéristique de ce qu'était, au début du xv° siècle, ce style formé d'éléments variés, mais que l'on peut proprement appeler, d'après la région où il a fleuri, le style français.

De Jean Malouel aussi, d'après la date approximative et la provenance de l'œuvre, est peut être le tableau rond portatif des ducs de Bourgogne,

à moins, cependant, que celui-ci ne soit un peu plus ancien, antérieur à 1397, auquel cas il faudrait penser plutôt à Jean de Beaumetz [1].

Pour les enlumineurs, ou pour les artistes qui ont été à la fois peintres et miniaturistes, nous avons infiniment plus de monuments à notre disposition.

Souvent les miniatures de manuscrits sont de simples illustrations sans grande prétention. Mais il en est aussi qui sont de vrais tableaux, traités avec autant de développement et d'ampleur de composition que des grandes peintures. Tel est le cas pour une scène du *Calvaire*, qui paraît avoir joui d'une réputation particulière à Paris, au commencement du xv° siècle, car elle a été reproduite à diverses reprises. Nous en donnons ici une des meilleures répliques, fournie par un missel parisien de l'Arsenal qui ne peut être plus récent que 1412, année où il a été donné à l'église Saint-Magloire par un ménage de Paris.

Il me faudrait trop de place pour entrer dans les détails, relativement à toute la série de volumes à miniatures que montre la Bibliothèque nationale. Mais je veux du moins, d'après le résultat de très longues et patientes recherches, mettre en vedette quelques peintres miniaturistes qui ont joué un rôle exceptionnel dans l'évolution de la peinture française.

L'un d'eux est Jacques Cône, ou plus exactement Coene, suivant la forme locale. Il était originaire de Bruges, mais avant 1398, il était venu se fixer à Paris, où il continua de séjourner pendant au moins quinze ans, sauf un voyage qu'il fit en Italie.

L'œuvre capitale de Jacques Coene est le *Livre d'Heures du maréchal Boucicaut*, que Mme Édouard André veut bien prêter pour l'Exposition. Jacques Coene n'a pris aucune part, quoi qu'on en ait dit, à l'exécution des *Très riches Heures du duc de Berry* de Chantilly; mais, sans parler d'autres volumes, il a beaucoup travaillé à l'illustration d'un manuscrit célèbre de la Bibliothèque nationale, le *Livre des Merveilles du monde*, donné au duc de Berry avant 1413 par son neveu le duc de Bourgogne Jean sans Peur.

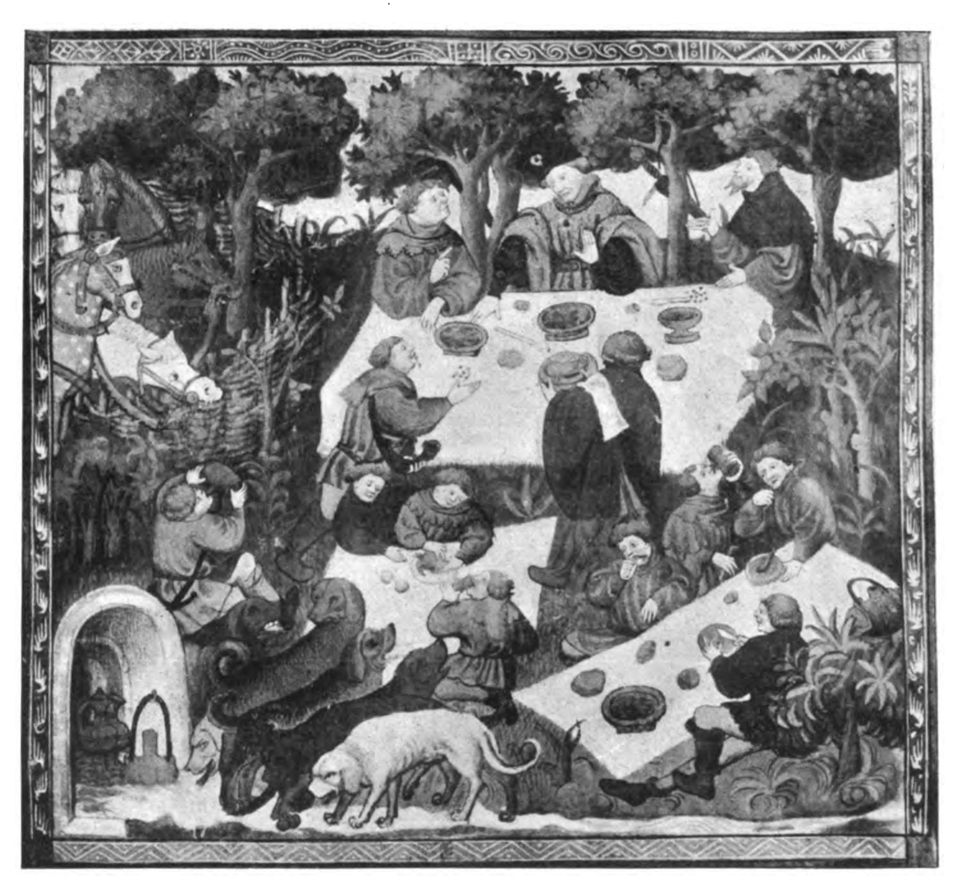
Un second artiste très important est Haincelin de Haguenau, fixé à

1. Ce serait le cas de parler ici des volets de retable peints pour la Chartreuse de Champmol par Melchior Broederlam. Mais ces volets sont immobilisés au musée de Dijon et, par conséquent, ne pourront figurer à l'Exposition.



Paris, au plus tard en 1404, dont le nom sous sa forme francisée laisse deviner la forme originale de « Hansslein », le petit Hans.

Mais les plus grands de tous, ce sont trois frères, groupés en un même atelier, célèbres parmi les artistes de Paris sous la désignation des « trois



ATELIER DE HAINCELIN DE HAGUENAU. — REPAS DES CHASSEURS
(Ms. français n° 616 de la Bibliothèque nationale, f° 67).

frères enlumineurs », et que les documents nomment Pol de Limbourg, Jehannequin ou Hannequin et Hermant.

Jacques Coene et Haincelin de Haguenau ont été des novateurs. Avant eux, les miniaturistes disposaient leurs figures devant des fonds d'ornement purement conventionnels, où l'or jouait un grand rôle. Beauneveu, Jacquemart de Hesdin n'ont jamais fait autrement, et le procédé est appliqué

par Malouel dans le tableau du *Martyre de saint Denis*. Nos artistes novateurs, au contraire, ont, en quelque sorte, comme crevé la toile de fond. A l'arrière-plan de leurs compositions, ils ont introduit l'air, l'espace, la lumière, l'aspect de la nature, en un mot le paysage. Nous donnons ici, comme exemples, une vue du *Jardin du Vieux de la Montagne*, due à Jacques Coene, et un *Repas de chasseurs*, exécuté dans l'atelier de Haincelin de Haguenau.

Ces mêmes artistes ont eu également le souci du pittoresque (costume oriental du Vieux de la Montagne); ils ont aussi scrupuleusement étudié la nature pour le rendu des formes animales (voir la reproduction que nous donnons d'une autre production de l'atelier de Haincelin, représentant une *Garenne*).

Quant à Pol de Limbourg et à ses frères, ils sont les auteurs des plus belles miniatures qui aient jamais éte peintes dans un manuscrit, les incomparables images, formant toute une galerie de tableaux, qui se trouvent dans les *Très riches Heures du duc de Berry* du musée Condé [1]. Les *Très riches Heures du duc de Berry* ne peuvent sortir de Chantilly; mais la section de l'Exposition des Primitifs installée à la Bibliothèque nationale montre des reproductions de plusieurs pages de ce merveilleux volume, reproductions tirées d'une grande publication à laquelle l'auteur des présents articles aura eu l'honneur d'attacher son nom, grâce à MM. les conservateurs du musée Condé [2].

Les peintures exécutées par Pol de Limbourg et ses frères, dans les *Très riches Heures du duc de Berry*, constituent un monument capital, non seulement au point de vue français, mais pour l'histoire générale de la naissance de l'art moderne, tel qu'il doit se développer dans le Nord avec les Van Eyck, en Italie avec les Gentile da Fabriano et les Pisanello. Ce que je retiendrai ici, c'est que nous y retrouvons à nouveau la synthèse des trois éléments que j'ai cherché à mettre en lumière au début de ce chapitre.

1. Certaines de ces miniatures sont depuis longtemps célèbres, par exemple celles des *Mois* du calendrier, qui devaient être prises pour modèles plus tard dans le *Bréviaire Grimani*. Dans notre premier article, nous avons donné une reproduction de l'une d'elles, la *Résurrection de Lazare*. Celle-ci nous montre Pol de Limbourg et ses frères ne craignant pas d'aborder, et abordant avec succès un problème toujours singulièrement difficile pour les artistes du moyen âge, une étude de nu.

2. Paul Durrieu, *Chantilly. Les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*. Paris, Plon, 1904, in-f°, avec 64 planches en héliogravures Dujardin.

Avant tout, en effet, l'œuvre est essentiellement française de caractère; et, étant donnée sa date, elle n'aurait pu naître nulle part ailleurs que dans le milieu groupé autour de la cour des Valois. Mais les auteurs appartenaient à la catégorie de ces nombreux artistes qui sont venus des pays du nord dans la France royale. Ainsi que je l'expose dans la publication mentionnée plus haut, les trois frères enlumineurs étaient très vraisem-



ATELIER DE HAINCELIN DE HAGUENAU. — UNE GARENNE DE LAPINS
(Ms. français n° 616 de la Bibliothèque nationale, f° 26).

blablement des neveux du peintre Jean Malouel, originaires d'une localité du « païs d'Allemaigne » située près de la Meuse. Enfin, ces artistes ont été extrêmement préoccupés par des productions de l'art italien et s'en sont inspirés parfois dans une très large mesure.

Avec les miniatures des *Très riches Heures*, l'art de la peinture en France avait atteint à un très haut degré de perfection. Il semblerait qu'une ère nouvelle dût s'ouvrir à la suite de l'apparition de ces premiers chefs-d'œuvre. Mais, hélas ! Pol de Limbourg et ses frères étaient loin d'avoir terminé le manuscrit de Chantilly, que le duc de Berry mourait, le 15 juin 1416, et que son trépas faisait interrompre le travail d'illustration du

volume. Cette mort du duc de Berry coïncidait avec une des périodes les plus terribles qu'ait traversées la France. On était alors au plus fort de la lutte fratricide entre les partis de Bourgogne et d'Armagnac, au lendemain du désastre d'Azincourt. Bientôt ce furent l'entrée des Bourguignons à Paris et le massacre des Armagnacs en 1418, puis, en 1419, l'assassinat du duc de Bourgogne à Montereau, et, au milieu de ces événements, la peste, la famine, la ruine générale. C'est ainsi que se termina lugubrement le règne de Charles VI, en 1422.

Le contre-coup de ces événements fut que Paris perdit sa suprématie séculaire, que d'autres centres se créèrent et que, par suite, les conditions dans lesquelles la peinture allait continuer à se développer en France se trouvèrent modifiées désormais de la façon la plus grave.

(*A suivre.*) PAUL DURRIEU



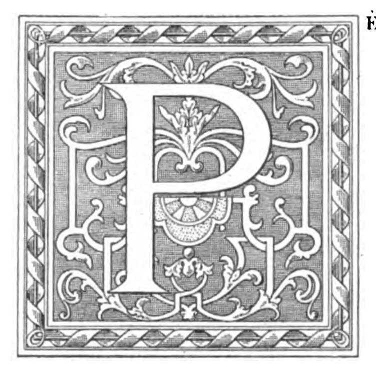


FIGURES DE THÉATRE

(PREMIER ARTICLE)

I

DE MOLIÈRE À VOLTAIRE



ÈRES nobles et soubrettes, grandes coquettes et jeunes premiers, que deviennent-ils, les tragédiens et les comédiennes, une fois dépouillés les manteaux de pourpre et déposées les couronnes de clinquant ?

Ce qu'ils deviennent ? Leur « personnage » achevé dans la fiction, la réalité les appelle à son tour en scène, et la rampe n'est pas éteinte encore, qu'ils ont déjà réintégré la vie et repris leur rôle de « vagues humanités ». Ils sortent; ils se perdent dans cette foule à laquelle, deux heures durant, ils ont versé le philtre de l'illusion ; ils coudoient des spectateurs mal dégrisés qui ne les reconnaissent point, et si par hasard quelqu'un les désigne, tout de suite une déception succède au premier mouvement de curiosité : « Don Juan ! C'est cela, don Juan ! » Le charme est rompu...

A notre époque, pourtant, où les comédiens ont conquis le monde et

tous les mondes, il semblerait que nous dussions être mieux accoutumés à nous les représenter hors de la scène. En fait, la dissociation s'opère malaisément : vainement les images nous apprennent qu'entre le véritable nez de M. Constant Coquelin et celui qu'il prend pour jouer Cyrano, on peut relever plus d'une différence, et le duel de MM. Catulle Mendès et Georges Vanor n'a pas élucidé pour nous la question de savoir si Hamlet, prince de Danemark, avait réellement la sveltesse de Mme Sarah Bernhardt. Autrement dit, à l'idée que nous nous formons du physique réel d'un comédien, il nous est impossible de ne pas superposer d'autres idées : celles des créations les plus marquantes de sa carrière, ou celles des personnages qu'il a incarnés devant nous. Ainsi, nous arrêtons les lignes d'une figure idéale, un peu imprécise et fausse immanquablement, à laquelle il nous déplaît de rien changer. Si la réalité nous y contraint, nous ne cédons pas sans une résignation déçue — « C'est cela, don Juan ! » — et si un peintre prétend retracer l'image de notre acteur favori ou de notre actrice de prédilection, nous posons nos conditions. Nous savons que les comédiens sont de glorieux fantômes, qu'ils « se donnent si bien à nous tout entiers, — comme l'a écrit M. Jules Lemaître, — qu'après leur mort il ne reste rien d'eux, absolument rien, et que leurs portraits même ne sont pas leurs portraits ». Toutefois, si le peintre s'est souvenu que les comédiens, pour être des hommes, sont moins des hommes que des comédiens ; s'il a subtilement pesé ce qu'il devait prendre de l'une et de l'autre physionomie, pour constituer une image de son modèle qui soit une image exacte, avec un rien de fantaisie en plus ; s'il a choisi, pour représenter son personnage, un rôle qui ne le défigure ni ne le transfigure ; s'il a donné, en un mot, un « portrait de théâtre », n'a-t-il pas fixé à jamais un état passager de cet art tout en impressions fugitives qu'est l'art dramatique, et son œuvre ne devra-t-elle pas être regardée comme le document le plus complet sur un artiste dont, bien souvent, il ne reste que le souvenir ?

Aussi bien, le portrait de théâtre ne date-t-il pas d'hier. Des maîtres en ont compris le sens et deviné les conditions dès que nous avons eu, à proprement parler, un théâtre. Bien plus, à en juger par les œuvres qui nous sont parvenues, le portrait de théâtre semble avoir été, pendant près d'un demi-siècle, la seule façon pour les peintres de représenter les comé-

diens et les comédiennes, et cela non pas tant peut-être parce que cette peinture théâtrale répondait mieux à l'idéal esthétique d'une époque, que pour d'autres raisons, inhérentes à la condition sociale des acteurs et des actrices d'autrefois.

Paris, qui n'avait pas attendu Corneille ni Molière pour montrer son amour des spectacles, Paris se souciait peu, alors, du visage que pouvaient avoir « à la ville » ses amuseurs de chaque soir. Pourquoi le public habitué du Petit-Bourbon et du Palais-Royal s'arrache-t-il les estampes de Callot, d'Abraham Bosse, de Mariette, de Huret, de Le Blond ? Parce qu'il y retrouve ses artistes aimés dans leur accoutrement coutumier, dans leur pose typique, avec leur grimace consacrée : ce fantoche au ventre en tonnelet, les mains derrière le dos et le petit chapeau sur l'oreille, c'est Gros-Guillaume ; le capitan Matamore se reconnait à son manteau traînant, à son chapeau à plumes, à sa colichemarde impressionnante, à ses éperons aux molettes ridicules ; on voit Polichinelle lever vers le vieux Pantalon son nez en bec d'aigle, et Brighelle converser avec Trivelin ; Guillot Gorjú, médecin ridicule, la main sur le cœur, tend la jambe pour une courbette ; Gautier Garguille, maigre et long, traverse la scène à lentes enjambées ; Scaramouche brandit sa guitare...



Molière en Sganarelle

D'après la gravure de Simonin (Cabinet des estampes).

Ils étaient morts presque tous, ces « farceurs » italiens et français, quand un peintre inconnu s'avisa, comme pour une consécration posthume, de les réunir en un curieux tableau que possède aujourd'hui la Comédie-Française : dans un décor de place publique, éclairé par une rampe et des lustres à chandelles, seize personnages sont dispersés, et point n'est besoin, pour les reconnaître, des noms inscrits en lettres d'or au-dessous de chacun d'eux, car ils reproduisent avec une fidélité de copie les types popularisés par les gravures du temps. Il n'est guère que les acteurs du premier plan, Scaramouche, Arlequin et le Docteur Baloardo, pour lesquels l'artiste se soit efforcé d'interpréter plutôt que de copier ses modèles. Ce détail, il est vrai, ne suffirait pas à nous rendre l'œuvre précieuse : ce qui en fait la valeur à nos yeux, c'est la présence, dans le coin à gauche, de Molière, entre Jodelet et Poisson. Le portrait de Jodelet est la contre-partie d'une gravure connue d'Abraham Bosse ; celui de Poisson, en Crispin, est à rapprocher d'une peinture de Caspar Netscher dont nous parlerons plus loin ; quant à Molière, il est représenté dans le costume d'Arnolphe de *l'École des femmes*, et reproduit à peu près identiquement l'un des personnages du frontispice gravé par François Chauveau pour l'édition originale de la pièce (L. Billaine, 1663).

Ah ! il faut le reconnaître, ce Molière ne correspond guère à l'idée qu'on se fait généralement de notre grand comique. En haut-de-chausses, pourpoint et petit manteau de couleur jaunâtre, il porte un grand chapeau noir à larges bords, orné d'un galon d'or ; sa perruque noire, tombant jusqu'au col de dentelle, encadre un visage aux traits accentués, où la forte moustache et la barbiche « à la royale » soulignent les lèvres épaisses.

L'étrange compagnie, pour le sévère Arnolphe, que cette douzaine de bouffons gambadant et gesticulant ! A le voir s'avancer vers eux, grave et mesuré, on se demande si c'est bien là sa place, et on lit avec étonnement l'inscription que porte une banderolle flottant au-dessus de la scène : *Farceurs françois et italiens depuis 60 ans et plus, pnts en 1670.* — En 1670 ! Mais, à cette date, Molière n'a plus à donner, pour parachever son œuvre, que *les Fourberies de Scapin, la Comtesse d'Escarbagnas, les Femmes savantes* et *le Malade imaginaire ;* en 1670, Molière n'est plus un « farceur » : et c'est sans doute ce qu'a voulu indiquer l'auteur du tableau en choisis-

sant, pour le représenter, le rôle d'Arnolphe, alors qu'il aurait pu prendre celui de Sganarelle.

Car Molière aussi eut son estampe populaire : la gravure de Simonin, dont la Bibliothèque nationale conserve aujourd'hui le seul exemplaire connu. Ce Sganarelle qui se courbe vers la rampe, le bonnet à la main, comme pour haranguer le public, un sourire énorme élargissant son visage grimé, c'est bien réellement Molière bouffon, Molière farceur, — le plus goûté peut-être des Molière au XVII[e] siècle, — comme le sérieux Arnolphe aux gestes sobres nous représente le vrai Molière comique, celui que nous évoquons le plus facilement, nous autres, pour qui les témoignages enthousiastes des contemporains ne sauraient remplacer les irrésistibles jeux de scène de l'élève de Scaramouche.

Or, s'il est exagéré de vouloir trouver des points de ressemblance entre le portrait peint du tableau des *Farceurs* et le portrait écrit en 1740, à l'âge de 74 ans, par M[lle] Poisson —, qui avait sept ans à la mort de Molière —, en revanche, il n'est pas défendu de rechercher la physionomie véritable de l'acteur dans cette œuvre imparfaite, mais à coup sûr sincère. Toutefois, Émile Perrin n'était pas de cet avis : dédaigneux des estampes populaires et des peintures médiocres, il ne faisait entrer en ligne de compte que les œuvres d'art de réel mérite et repoussait le Molière bouffon et le Molière comique pour réserver toutes ses complaisances et toute son admiration au Molière tragique, peint par Mignard.

Une destinée singulière a voulu que le plus beau portrait de notre grand comique soit précisément celui qui le représente dans un rôle de tragédie ; mais nous serions mal fondés à nous en plaindre, puisque cette peinture est un chef-d'œuvre, et que nous savons, d'autre part, combien l'auteur du *Misanthrope* aurait été sensible à l'idée de passer à la postérité sous cette apparence de héros, lui qui avait montré de bonne heure le désir de jouer les amoureux tragiques et qui ne renonça jamais complètement à ces sortes de rôles, en dépit d'insuccès répétés, lors de ses débuts à Paris d'abord, et pendant les tournées de l'Illustre Théâtre en province.

Ce fut justement au cours de ces pérégrinations que Madeleine Béjart et Molière, dont la troupe, fixée à Lyon, était descendue jusque dans le Comtat, se rencontrèrent en Avignon avec Mignard qui revenait d'Italie. Cette entrevue remonte au mois d'octobre 1657 : elle fut le prélude d'une

constante amitié, dont les liens se resserrèrent quand les acteurs et le peintre se retrouvèrent à Paris, quelques mois plus tard, et dont nous avons des preuves nombreuses : c'est Madeleine Béjart, à son lit de mort, désignant Mignard comme son exécuteur testamentaire ; c'est Molière qui donne la fille de Mignard pour marraine à l'un de ses enfants ; c'est Mignard qui peint M[lle] Molière, et, à plusieurs reprises, Molière lui-même.

Le seul incontestablement authentique des portraits de Molière par Mignard qui nous soit parvenu, c'est le César de *la Mort de Pompée*, aujourd'hui à la Comédie-Française. La tête couronnée de laurier, le visage énergique, les yeux pleins de vie ardente, Molière, avec sa cuirasse, qu'on devine sous une draperie de pourpre, et le bâton de commandement qu'il tient à la main, Molière a, dit Larroumet, « cette expression solennelle que prennent les comédiens dans les rôles de ce genre, et qu'il leur est bien difficile de ne pas exagérer un peu ».

La peinture peut être une des belles œuvres de l'artiste, le rôle ne fut point une des meilleures créations du comédien. Aussi faut-il lire, devant ce portrait qui devait flatter à un si haut point l'amour-propre du modèle, le passage de *l'Impromptu de l'hôtel de Condé*, où Montfleury le fils caractérise avec une si amusante justesse de touche les ridicules de Molière tragédien ; il le compare aux héros de romans peints sur les tapisseries, et raille

... le nez au vent,
Les pieds en parentaises et l'épaule en avant ;
La perruque qui suit le côté qu'il avance,
Plus pleine de lauriers qu'un jambon de Mayence ;
La tête sur le dos, comme un mulet chargé ;
Les yeux fort égarés...

Mignard et Montfleury avaient choisi le même modèle : le premier fit un portrait, l'autre une charge ; mais quand elle arrive à ce point de vérité, la charge n'est-elle pas un argument de plus en faveur de la ressemblance du portrait ? Ainsi Molière-César prend place entre Molière-Sganarelle et Molière-Arnolphe, complétant à souhait la triple physionomie de l'acteur, puisque c'est à un artiste populaire que l'on doit l'image de l'acteur populaire, tandis que le portraitiste attitré des élégances pompeuses du grand

siècle s'est chargé de nous transmettre cette figure de héros apprêté qu'est un empereur de tragédie.

Les trois œuvres n'ont qu'un trait commun : elles nous révèlent que Molière n'était pas beau, et c'est pourquoi, sans doute, elles n'eurent jamais de véritable popularité. A mesure qu'on avance dans le XVIIIe siècle, on les oublie; on oublie de même le portrait de Molière âgé, aujourd'hui conservé à Chantilly et attribué à Mignard par les uns, à Sébastien Bourdon par les autres[1]; on oublie aussi la gravure de Nolin d'après ce portrait, et la gravure d'Audran, datée de 1705 : il y a trop de vérité dans tout cela, et déjà l'on aime à voir Molière « en beauté », à la façon de Coypel, dont le tableau fut vite popularisé par les estampes de Lépicié et de Ficquet; à la façon d'Antoine Houdon, surtout, qui donna, en 1778, cette admirable idéalisation de Molière que tous nous avons présente à la mémoire, sans pouvoir définir ni quand ni comment elle s'y est ainsi profondément gravée. Il s'agit bien, dès lors, de la laideur de Molière! Par la toute puissance d'un ciseau de génie, la légende triomphe de l'histoire : Molière est un jeune dieu, mélancolique et doux, et tous les commentaires des érudits, toute la force des documents, toute la vérité des portraits de théâtre resteront lettres mortes devant ce buste qu'on a si éloquemment baptisé « le Molière de la postérité ».



JODELET MASQUÉ ET DÉMASQUÉ
Gravure de Rousselet, d'après Charles Le Brun
(Cabinet des estampes).

Il s'en faut, par malheur, que les acteurs de la troupe aient été aussi

1. Reproduit dans la *Revue* du 10 avril 1898, t. III, p. 341.

bien partagés que leur chef ! Si l'on parcourt la liste de ceux qui se groupèrent autour de Molière quand il se fixa définitivement à Paris, en 1658, pour donner, sur le théâtre du Petit-Bourbon, des représentations alternées avec les Italiens ; si l'on interroge les noms de ceux qui le suivirent au Palais-Royal, après la démolition du Petit-Bourbon, en 1661, combien sont rares les comédiens, et plus encore les comédiennes, dont on peut montrer aujourd'hui les portraits authentiques !

Il est perdu, ce portrait d'Armande Béjart par Mignard, « qu'on ne regardoit point sans surprise et sans admiration », au dire de l'abbé de Monville, le biographe du peintre. Et pourtant quel ne serait pas notre désir de pouvoir interroger le visage de Mlle Molière ! Combien nous prendrions plaisir à comparer avec la peinture de Mignard le joli croquis de Lucile que fait Cléonte dans *le Bourgeois gentilhomme !* Comme nous l'étudierions avec amour, la Célimène par excellence, sans beauté, nous disent les contemporains, mais experte comme pas une autre en l'art de plaire, sachant se coiffer et se parer à ravir, et mettant dans sa façon de se vêtir une fantaisie personnelle qui lui permettait d'imposer la mode aux nobles dames de son temps !

Pas de portrait de la « grande coquette » et pas de portrait, non plus, du « jeune premier » qui lui donnait la réplique. Quel dommage ! C'est une figure si séduisante à tous égards, que celle de ce Charles Varlet de La Grange, entré chez Molière en 1659, et demeuré, jusqu'à sa mort, fidèle à la maison de ses débuts ; soutenant sans une faiblesse, pendant trente-deux ans de théâtre, tous les rôles d'amoureux écrits pour lui, depuis Lélie du *Dépit amoureux*, jusqu'à Clitandre des *Femmes savantes ;* à la fois parfait acteur, administrateur incomparable, orateur de la troupe plein d'à-propos et de sang-froid, excellent mari, homme d'intérieur exemplaire. Son portrait, aujourd'hui perdu, existait encore en 1786, chez une de ses descendantes, qui possédait aussi celui de Mlle La Grange (Marie Ragueneau de l'Estang), celui du frère de l'acteur, Charles Varlet de Verneuil, et celui de sa belle-sœur, Marie Vallée, actrice de l'hôtel de Bourgogne.

Et les frères Béjart, du Parc, du Croisy, de Brie ? Et Mlles de Brie, du Croisy et du Parc ? Où trouver un souvenir de leurs visages ? Pas même une gravure ne nous les a transmis... Seuls, Brécourt et Jodelet nous sont parvenus : aussi bien le premier n'était-il plus chez Molière



Héliog. Braun Clément & Cie

MARIE DESMARES (LA CHAMPMESLÉ)

(Collection de M. Ed. Couvet, à Rouen)

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Ch. Wittmann

et le second n'y était-il pas encore, quand leurs portraits furent exécutés.

Avant de venir couronner sa carrière et terminer sa vie par un passage d'une année dans la troupe de Molière, en 1659-1660, Julien Bedeau, dit Jodelet, avait fait la joie des spectateurs du Marais et de l'hôtel de Bourgogne. Ce « fariné » malicieux, qui ne se montrait pas spirituel seulement sur les planches, mais dont les réparties faisaient fureur à la ville — si l'on en juge par certaines *Historiettes* de Tallemant des Réaux, — était, dit Mariette, « amy particulier » de Charles Le Brun et du graveur Gilles Rousselet, qui se trouvaient volontiers ensemble à la Comédie.

Dans ses moments de loisir, le peintre de la galerie d'Apollon et de l'escalier des Ambassadeurs s'était plus d'une fois amusé à dessiner ses acteurs favoris, parmi lesquels son ami Jodelet, et le graveur Rousselet nous a heureusemement conservé le souvenir de ces œuvres aujourd'hui perdues. Sur l'une d'elles, on voit Jodelet grimé et costumé, tenant son bonnet de la main droite, descendre précipitamment l'escalier d'un théâtre enveloppé par les flammes, en se retournant du côté de l'incendie. L'estampe, intitulée *Jodelet eschapé des flammes*, est accompagnée de quelques vers, dans lesquels le comédien demande assistance, puisque, dit-il,

Tous mes biens sont perdus avec nostre tripot,

allusion sans doute à l'incendie qui détruisit le jeu de paume du Marais, le 15 janvier 1644[1].

Une autre fois, Le Brun fixa les traits du farceur « masqué et démasqué », et Rousselet, cette fois encore, perpétua l'œuvre que son burin traduisait : il nous a montré, de Jodelet, les cheveux courts, le vaste front bombé, les yeux bridés, les rides profondes des joues et du front, qui donnent à sa physionomie quelque chose de tendu et de forcé, et son nez long et relevé, son « nez de blaireau », comme disait Scarron, ce nez célèbre, dont il était question dans toutes les pièces où paraissait l'acteur et qui donnait à sa voix des sonorités si extraordinaires ; et tout auprès, à travers un rideau qui s'entr'ouvre, il nous a fait apercevoir le second visage de Jodelet, le portrait de théâtre du joyeux « fariné », dont la seule apparition soule-

1. Entré au Marais en 1610 et passé en 1634 à l'hôtel de Bourgogne, Jodelet était revenu au théâtre de ses débuts avant 1642, date où il créa le rôle de Cliton, dans *le Menteur* de Corneille. Une des gravures les plus connues d'Abraham Bosse le représente dans ce personnage.



vait les rires. Contraste significatif et d'autant plus curieux à signaler que de tels rapprochements sont rares à cette époque.

Pour mémoire seulement, on citera aussi le portrait de Brécourt. Comédien-auteur, Guillaume Marcoureau de Brécourt faisait partie depuis deux ans de la troupe du Palais-Royal, quand il passa à l'hôtel de Bourgogne, en 1664, pour y faire jouer sa *Noce de village* que Molière avait refusée : c'est précisément au frontispice d'une édition de cette pièce qu'un des Le Pautre a représenté Brécourt dans le rôle de Colin, le marié de village. Le portrait, comme la pièce et comme l'acteur, n'a qu'une importance secondaire. Et, encore une fois, Brécourt n'était plus chez Molière quand parut ce frontispice.

Les désertions de ce genre étaient extrêmement rares dans la troupe de Molière, et l'on n'en peut guère citer que deux exemples : celui de Brécourt, auteur mécontent, et celui de Mlle du Parc, passant à l'hôtel de Bourgogne en 1657, sur les instances de Racine. Même dans les circonstances les plus critiques, tous les autres demeurèrent fidèles à leur chef ; aussi ont-elles, en vérité, quelque chose d'héroïque, ces lignes du *Registre* de La Grange, écrites au milieu des difficultés qui marquèrent la fin de l'année 1660, alors que la troupe de Monsieur, expulsée du Petit-Bourbon qu'on allait démolir, se trouvait sans asile : en dépit de toutes ces « bourrasques », écrit La Grange, « toutte la troupe de Monsieur demeura stable. Tous les acteurs aymoient le Sr de Molière, leur chef, qui joignoit à un mérite et une capacité extraordinaire une honnesteté et une manière engageante qui les obligea tous à luy protester qu'ils vouloient courir sa fortune et qu'ils ne le quitteroient jamais, quelque proposition qu'on leur fist et quelque avantage qu'ils pussent trouver ailleurs ».

Le Palais-Royal les abrita jusqu'en 1673, mais, après la mort de Molière, survenue le 17 février de cette année, ils eurent à traverser une passe terriblement difficile : par chance, le théâtre avait en La Grange une Providence véritable, qui non seulement le sauva de la catastrophe, mais encore manœuvra si habilement qu'il ruina les scènes rivales. On sait comment, littéralement chassés du Palais-Royal par Lully, les comédiens de Molière — à l'exception de quatre, passés à l'hôtel de Bourgogne : Baron, La Thorillière, Mlle Beauval et son mari — s'unirent à la troupe du Marais et s'installèrent à l'hôtel Guénégaud ; on sait aussi comment

La Grange, en lui enlevant la Champmeslé, sa meilleure actrice pour le tragique, porta le premier coup à l'hôtel de Bourgogne, que la mort de La Thorillière devait bientôt achever de désorganiser ; on sait enfin comment, par ordre du roi, la « jonction » des deux compagnies s'opéra sur la scène de l'hôtel Guénégaud, le 21 octobre 1680. La troupe de Molière triomphait et la Comédie-Française était fondée.



Mlle RAISIN EN HABIT DE FÉE
(Cabinet des estampes).

Pendant les dix-huit années qui vont suivre, Mlle Champmeslé, la belle amie de Racine, continuera de chanter les vers de tragédie en compagnie de Baron, de Beauval, de Raisin, de Mlles Raisin, Beauval, d'Ennebault, etc.

Par une gravure contemporaine, nous connaissons, je ne dirai pas l'exacte ressemblance, mais tout au moins l'allure et la tournure de Mlle Raisin : elle est « en habit de fée », la tête surmontée d'un panache à plumes retombantes, la taille allongée par un « corps » que le corsage à basquine frangée fait paraître plus raide et plus serré. Ce portrait appartient à une suite d'estampes, publiées isolément vers la fin du XVIIe siècle chez divers éditeurs, et représentant, le plus souvent dans des décors de jardins, des acteurs, des actrices, des chanteurs, danseurs et danseuses, quelquefois désignés

par leur nom, quelquefois accompagnés d'une simple mention de rôle.

Quant à M[lle] Champmeslé, la tradition veut qu'une curieuse peinture, attribuée à l'école de Mignard, aujourd'hui dans la galerie de M. Édouard Couvet, à Rouen, représente cette actrice dans Roxane de *Bajazet*. Sur un fond de paysage, elle se découpe en pied, coiffée d'un turban, vêtue d'un fantaisiste costume de sultane, chaussée de « patins » et tenant de la main gauche un éventail garni de plumes. Le visage est rondelet, plaisant, mais peu expressif; plus aminci, il rappellerait la petite tête fine de Rachel, qui semblait, elle aussi, faite pour charmer plutôt que pour émouvoir. Est-ce bien là Roxane? Est-ce bien là, surtout, M[lle] Champmeslé? Nul ne le saurait dire avec certitude. Mais comme la peinture n'est pas sans valeur et qu'elle provient de la collection d'un peintre de Rouen, qui se rattachait au théâtre de cette ville par de fréquentes relations et de nombreux travaux, on accepte cette attribution comme une indication contre laquelle on n'a pas élevé d'objections sérieuses[1].

Il n'en a pas été de même pour une toile, attribuée à François de Troy et entrée à la Comédie-Française en 1838, où sont représentées deux femmes côte à côte : la Champmeslé, prétend-on, avec M[lle] d'Ennebault, sa belle-sœur. Que de discussions autour de ce tableau! Pour le peintre Planat, qui l'a donné au Théâtre-Français, les deux femmes seraient M[lle] Champmeslé et M[lle] du Parc; le marquis de Langeac y voyait M[lle] Champmeslé, dont il avait un portrait, et sa nièce Charlotte Desmares; M. Delorme s'est rallié à cette hypothèse; et M. Monval, enfin, repoussant toutes ces attributions, a proposé M[lle] La Grange et sa belle-sœur M[lle] Verneuil, ou encore les sœurs Loison, exposées par de Troy au Salon de 1699. Quoiqu'il nous en coûte de renoncer à l'identification primitive, — M[lle] Champmeslé et M[lle] d'Ennebault — il faut bien reconnaître cependant que ces portraits ne sont point des portraits de théâtre, et que, peut-être, deux nobles dames, ou — qui sait? — deux tranquilles bourgeoises usurpent ici les noms et qualités de deux comédiennes de la fin du XVII[e] siècle!

L'inconstante Champmeslé avait un mari, Charles Chevillet de Champmeslé, acteur de talent et auteur applaudi, que ses infortunes conjugales

1. Grâce à l'obligeante autorisation de M. Ed. Couvet, nous reproduisons en héliogravure cette curieuse peinture. — Un amateur parisien, M. de Morgan-Maricourt, possède également, dans sa collection, un portrait présumé de la Champmeslé.



RAYMOND POISSON EN CRISPIN

Gravure de G. Edelinck, d'après le tableau de Netscher (à la Comédie-Française).

ne faisaient point maigrir, si l'on en croit un petit portrait gravé d'après Caspar Netscher, qui représente ce bel homme à double menton, à fines moustaches et à perruque longue, la chemise ouverte sur la poitrine, l'air enchanté de soi... et des autres.

Au même Caspar Netscher nous devons le portrait d'un des contemporains de Champmeslé, comme lui ancien acteur de l'hôtel de Bourgogne avant la « jonction », auteur comme lui, et créateur d'un des plus célèbres types de valets de comédie : Raymond Poisson, le père des Crispins.

Déjà, le tableau des *Farceurs* nous a montré Poisson dans ce personnage, dont l'apparition remonte à *l'Écolier de Salamanque,* de Scarron, joué en 1654 à l'hôtel de Bourgogne. Mais Netscher l'a repris et précisé dans la peinture que possède encore la Comédie-Française : en même temps que la large bouche et le nez épaté, dans la rondeur du visage, il a noté la physionomie à la fois goguenarde et sournoise, et le costume aussi, imaginé par l'acteur et devenu après lui partie intégrante du rôle : le haut-de-chausses, le pourpoint et le petit manteau noirs, comme la calotte et le chapeau ; les bottes fauves, ces fameuses « bottines » dont on lui a prêté l'invention. « Il parloit bref, dit d'Allainval, et comme il n'avoit pas de gras de jambes, il imagina de joüer en bottines ; de là, tous les Crispins bredouillèrent et se bottèrent. »

Tous les Crispins ! Pendant un siècle, le rôle fut l'apanage de la famille : à Raymond Poisson, succédèrent Paul, son fils, et ses petits-fils Philippe et François-Arnould. Et si Paul est dessiné par Watteau dans un rôle de fantaisie, par contre Philippe et Arnould reprendront le costume noir et les « bottines » traditionnelles quand ils poseront, le premier devant Grimou (ancienne collection H. Roxart de La Salle, de Nancy), le second devant Geuslain (Salon de 1737).

Ce début du XVIII[e] siècle, c'est l'époque par excellence des « dynasties de théâtre ». A côté de celle des Poisson, on pourrait en citer bien d'autres : les Desmares, les Dancourt, les Grandval, les Quinault, les Dangeville. Toutes se ramifient, s'entremêlent, s'entr'unissent par des mariages, si bien qu'il n'est pas exagéré de dire qu'à la Comédie-Française d'alors, tout le monde est un peu cousin par les femmes.

En voici un exemple : Nicolas Desmares, le frère de la Champmeslé, avait eu deux filles : l'une, Christine-Antoinette-Charlotte, reçue en 1699,



Michel Baron

Gravure de Daullé, d'après le tableau de De Troy (à la Comédie-Française).

hérita des rôles de sa tante et joua en même temps les soubrettes jusqu'à sa retraite, en 1721 ; l'autre, Anne-Catherine, épousa Antoine-François Botot, dit Dangeville, dont la mère était une Grandval.

Cette Charlotte Desmares, qu'on vient de nommer, eut la bonne fortune de tenter l'alerte crayon de Watteau; parmi les dessins gravés par Desplaces, on la trouve, entre Paul Poisson — aux aguets dans un parc, et Dumirail brandissant un thyrse, — avec son petit profil mutin, sa taille bien prise dans une robe simplette, le collet à coquilles sur les épaules et le bourdon de pèlerine à la main. C'est là Mlle Desmares, à l'aube de sa renommée, peu de temps après sa réception (1699), dans la « pèlerine » du dernier acte des *Trois Cousines*, la comédie de Dancourt, représentée en 1700.

Encore un auteur-acteur, ce Florent Carton-Dancourt ! Gence l'a peint, dans le portrait de la Comédie-Française, non pas en comédien, mais en poète, non pas sur les planches, mais à sa table de travail, quoiqu'il se fît applaudir pendant plus de trente années, au moins autant dans les emplois de haut comique où il excellait, que dans les nombreuses comédies qu'il écrivit. De toutes, *les Trois Cousines* furent la mieux accueillie, et Watteau, qui l'alla voir, en rapporta ce croquis de Mlle Desmares en pèlerine, une impression de théâtre toute menue, toute légère, toute futile d'apparence, mais d'où devait sortir un jour, ainsi que l'a si ingénieusement démontré M. L. de Fourcaud, le féerique enchantement de *l'Embarquement pour Cythère*[1].

A côté de la fine pèlerine, il faut placer une peinture de Charles Coypel, bien faite pour nous rappeler que la nièce de Mlle Champmeslé ne jouait pas seulement les soubrettes, mais aussi les reines de tragédie : ici, le visage s'est légèrement empâté, la bouche drôlette se perd entre les joues et le double menton, la taille se devine alourdie sous le manteau qui se croise à la hauteur du bras droit et que retient une agrafe gemmée ; mais les yeux restés jeunes n'ont rien perdu de leur vif éclat, et ce sont si peu des yeux de tragédienne ! La pose manque de simplicité comme le geste de naturel : et ainsi le veut la tradition dramatique de l'époque.

C'est à la Champmeslé, sa tante, que Mlle Desmares devait la science maniérée de ses attitudes, en même temps que sa déclamation chantée ; c'est à la même école que s'était formée Marie-Anne de Châteauneuf-Duclos, qui débuta en 1693 et resta jusqu'à la venue d'Adrienne Lecouvreur (1717),

1. Voir la *Revue*, t. XV, p. 210.

la première tragédienne de la Comédie-Française. Un passage inédit du *Portefeuille* de Bachaumont caractérise excellemment l'actrice : « N'avons-nous pas vu la Duclos, dit-il, reconnue fort beste par tous ceux qui l'ont connue, tenir le premier rang à la Comédie, avec moins de taille que la Raysin, un beau visage et de beaux esclats dans la voix ; elle nous a fait illusion et nous a tous enchantez. Cependant, à y regarder de prez, sa déclamation n'estoit point naturelle : c'estoit une espèce de chant, presque toujours le même ; mais une manière d'entrailles et de sentiment, d'un ton assez majestueux et imposant, nous empêchoient de nous apercevoir du défaut de la comédienne ».

Ceci ne saurait être une « légende » exacte pour le souriant visage peint par Nattier, de l'ancienne collection Alexandre Dumas, non plus que pour le portrait, moins plaisant, par Alexis Grimou, du musée Carnavalet. Ce qu'évoque la note de Bachaumont, c'est l'*Ariane* plantureuse et empanachée, qui joue la tragédie de Corneille en costume Régence et que le pinceau de Largillière s'est complu à nous détailler.

Thésée, le héros inconstant, s'est enfui avec Phèdre, et le navire qui les emporte n'a pas encore disparu à l'horizon. Ariane abandonnée pleure ses amours perdues, et déplore la trahison de sa sœur. Mais elle le fait avec un geste étudié des bras qui met en valeur, dans le cadre de dentelles, une gorge fort peu « tragique » ; avec un mouvement du corps qui fait tomber en plis lourds les atours fastueux et donne du relief aux ornements et aux parures. Le visage est frais et potelé ; nulle expression de douleur ou de haine n'en vient altérer le calme ; la bouche, qui sourit presque, dément les yeux à demi-levés vers le ciel ; et l'Amour qui voltige au sommet du tableau, tenant dans sa main droite une couronne d'étoiles, devra prendre garde, quand il la posera sur la tête de la comédienne, de déranger l'échafaudage savant de la coiffure poudrée. Cette exubérante « maritorne habillée en reine », suivant le mot de Paul Mantz, voilà un type des portraits de théâtre au début du XVIIIe siècle[1].

En voici un autre : le *Michel Baron*, de de Troy, un chef-d'œuvre comme la *Duclos* de Largillière, et comme elle, aujourd'hui au Théâtre-Français. Celui-là, on ne sait trop dire où il jouait la comédie : sur la scène, « il semblait, à l'aisance avec laquelle il soutenait les caractères augustes,

1. Reproduit en héliogravure dans la *Revue*, t. XIII, p. 176.

qu'il fût né pour commander aux autres » ; à la ville, doué d'un physique



CHARLOTTE DESMARES

Gravure de Lépicié, d'après Charles Coypel (Cabinet des estampes).

séduisant et d'un aimable esprit, il remplissait au naturel le rôle de *l'Homme à bonnes fortunes*, une comédie célèbre de sa composition, dans laquelle il s'était peint lui-même.

C'était le type de l'acteur accompli : il avait la prestance physique, la beauté régulière du visage, la mobilité des traits, le naturel et l'ampleur du geste, la voix sonore, la prononciation remarquablement nette — malgré un léger nasillement dont il se corrigea —, la science de la diction, et, par dessus tout, une intelligence et une culture d'esprit peu communes, jointes à une merveilleuse compréhension des rôles et, pour employer le mot de Voltaire, « à cet art si rare de se transformer en la personne qu'on représente ».

Ainsi l'a figuré de Troy. A-t-il peint l'acteur dans la vie ordinaire, ou l'homme dans un rôle de théâtre ? Est-ce là Moncade ou Baron ? En vérité, pour le dire, il faudrait savoir où le théâtre commençait pour Baron, et où la vie ! Et sans doute vaut-il mieux, sans plus chercher, prendre « l'homme à bonnes fortunes », tel qu'il nous est offert, puisque nous savons quelle sorte de transpositeur il fut toujours, apportant à la scène l'aisance et le naturel, et rehaussant la vie courante d'un reflet de la pompe théâtrale.

Il avait quitté la Comédie-Française en 1691, pour des motifs demeurés inconnus ; en 1720, il y rentra sans plus de raison apparente, alors que beaucoup le croyaient mort depuis longtemps. Mais, quoiqu'il fût presque septuagénaire, il n'avait rien perdu de ses moyens, et, jusqu'à sa mort, survenue en 1729, il ne cessa de se faire applaudir, même dans des rôles comme ceux de Rodrigue ou de Britannicus, où son âge contrastait singulièrement avec celui du héros qu'il représentait.

On a cherché la cause de cette rentrée en scène inopinée et on a voulu y voir une conséquence de l'amour de l'acteur pour son art — hypothèse, après tout, qui n'a rien d'invraisemblable. Baron parti, on était vite retombé, à la Comédie-Française, dans les anciens errements de l'hôtel de Bourgogne, si violemment critiqués par Molière dans *l'Impromptu*, et dont le moindre était cette déclamation chantée, transmise par la Champmeslé à Beaubourg, à Mlle Duclos et à Mlle Desmares. Pour relever une seconde fois l'art théâtral, Baron remonta sur les planches, après trente années d'absence, et prêcha d'exemple en faveur du naturel et de la simplicité.

N'eût-il formé que l'admirable Adrienne Lecouvreur et Quinault-Dufresne, que ces neuf années devraient lui être comptées comme les plus fécondes de sa carrière.

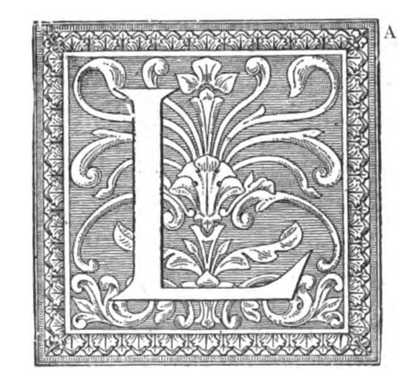
ÉMILE DACIER

(A suivre.)

LA RENAISSANCE AVANT LA RENAISSANCE

LES ORIGINES DE NICOLAS DE PISE

I



La Renaissance italienne débute en 1260 par un chef-d'œuvre : la chaire de Nicolas de Pise. Ce chef-d'œuvre en Toscane, à cette date, est un monstre : inouï, soudain, abrupt, sans ancêtres et sans lignée. C'est un monde sorti du néant. Vasari ne s'en étonne guère; tout s'explique par la Providence. Des marbres antiques, trophées de la flotte victorieuse, rangés, rapporte-t-il, dans les chantiers de la cathédrale de Pise, éblouirent les regards d'un jeune artiste du pays, illuminèrent son esprit, lui donnèrent le coup de la grâce. Il suffit de cette rencontre : des ruines exhumées par hasard, le génie qui passa, l'amour qui s'émut, et le miracle s'accomplit.

L'histoire, depuis trois siècles, se contentait de cette légende. N'avait-elle pas les faits pour elle ? Les originaux de l'artiste, on les a conservés : ce sont les sarcophages, les vases funéraires alignés encore aujourd'hui le long des galeries du Champ des Morts de Pise. Voici la Phèdre changée en Vierge au baptistère ; et le Bacchus barbu sculpté sur ce canthare, c'est le grand-prêtre hébreu d'un panneau de la chaire : l'art de la Renaissance est ressuscité radieux des sépulcres de l'art antique. Mais comment,



de cette foule d'artisans qui virent alors les mêmes modèles, un seul fut-il élu ? par quel pressentiment, par quel obscur instinct conçut-il la splendeur d'un art auquel ses compagnons restaient aveugles ? Par quelles leçons antérieures fut-il préparé à entendre la muette éloquence de ces marbres ? Mystères. Le fait est que le bond fut si prodigieux, l'effort si surprenant, que, pendant deux cents ans, de la mort de Nicolas à la naissance de Michel-Ange, l'exemple resta sans école. Quant à la patrie du révolutionnaire, personne n'élevait de doutes sur ce point. Nicolas ne signe-t-il point : *Pisanus ?* N'était-ce pas d'ailleurs un article de foi, que toute beauté naît toscane ?

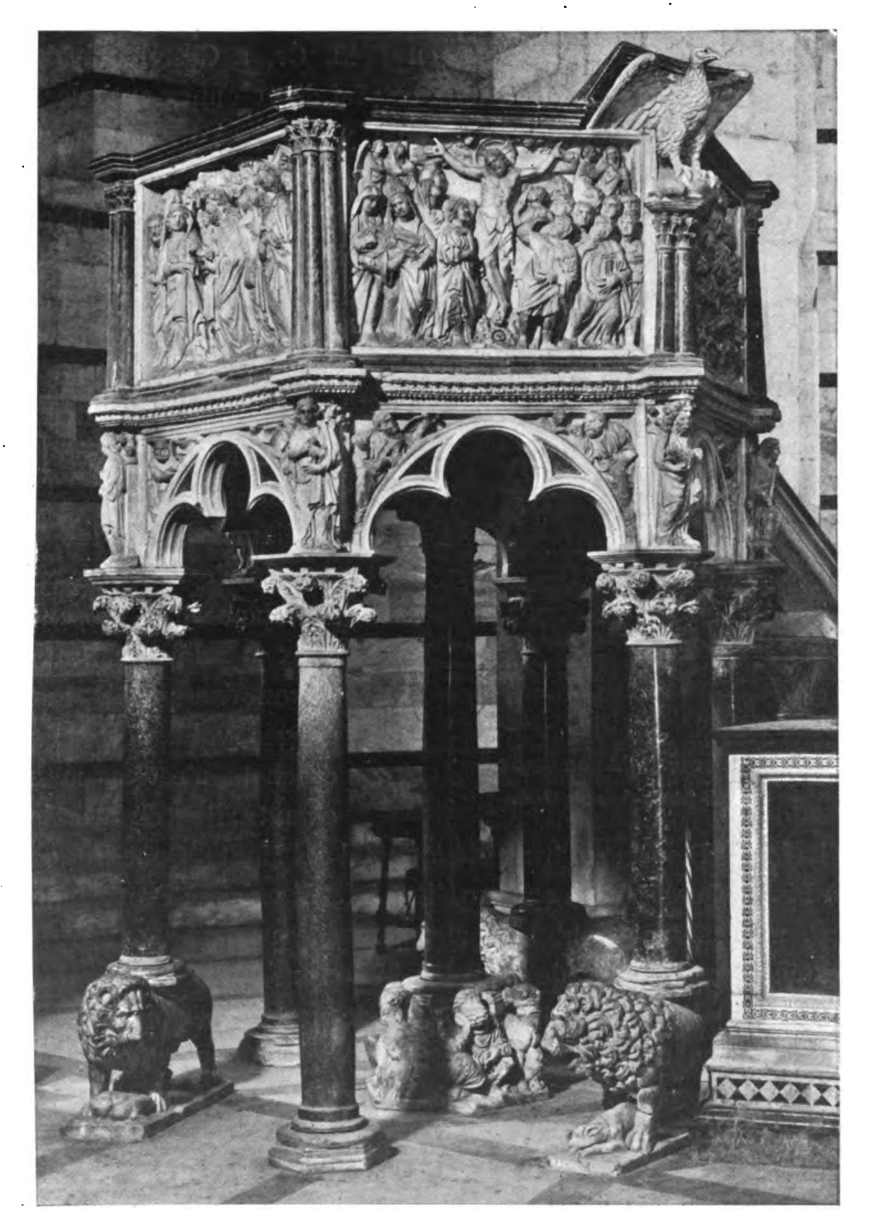
Là-dessus se découvre, à Sienne, un texte de contrat où le maître de Pise est nommé « fils de Pietro d'Apulie » (*Pietri de Apulia*). Grande rumeur chez les savants. Qu'entendre par ces mots? La province de Pouille (*Apulia*), dans le Sud de la péninsule, ou l'un des deux villages appelés *Pulia*, l'un près de Lucques, l'autre à une demi-lieue d'Arezzo ? Quel sens exige la grammaire ? Que veut la vraisemblance historique ? Le premier génie de la Renaissance est-il enfin du Nord ou du Midi de l'Italie ? Au bout d'une quarantaine d'années de débats incertains, la dernière opinion vient de recevoir de M. Émile Bertaux des arguments nouveaux, frappants et décisifs [1].

Cette chaire, en effet, que tout le monde regardait comme un prodige de sculpture, M. Bertaux, l'analysant en architecte, y découvre, dans la

1. *L'Art dans l'Italie méridionale*, t. Ier, par É. Bertaux, docteur ès lettres, chargé de cours à l'Université de Lyon. Gr. in-4° de xiv-835 pages, avec 404 figures dans le texte, 38 planches hors texte et 2 tableaux synoptiques. Dessins et photographies de l'auteur. Paris, Fontemoing, 1904.

Cet ouvrage déjà fameux, colossal, bourré furieusement de science, d'idées, de faits analysés à outrance, n'est pas à résumer en quelques lignes. Qu'on imagine seulement l'ignorance où l'on était de cette partie de l'Italie; qu'on s'en représente la complexité géographique, dominée d'ailleurs par la loi qui semble l'aimanter fatalement vers l'Orient; qu'on s'en rappelle l'histoire, les continuelles invasions, l'éternelle tempête qui l'agite : luttes des Byzantins et des Lombards, colonies monastiques du Levant ou du Nord, conquête sarrasine, conquête normande, domination germanique, possession angevine (ici, pour aujourd'hui, s'arrête M. Bertaux); tout ce chaos de races, ce tumulte et ce tourbillon de civilisations, se trouve débrouillé à merveille dans ce beau livre. Je ne puis que noter quelques points : 1° exposition très neuve de la *triple* « question » byzantine (Ravenne, Rome, le monachisme) ; 2° sur ce dernier point, les peintures carolingiennes des sources du Volturne et, plus tard, chapitre magistral sur l'art du Mont-Cassin, les manuscrits bénédictins, les rouleaux d'*Exultet* ; 3° les influences françaises : on établit qu'elles se sont produites par l'intermédiaire, soit de l'Allemagne, soit de l'Orient, d'où les rapportent les Croisés. Désespérant de donner de ce travail — un monument dans tous les sens du mot — une image d'ensemble, je me décide pour un abrégé des derniers chapitres, qui contiennent la principale découverte du jeune maître, celle aussi bien dont l'intérêt sera le plus sensible à tous ceux qui aiment les arts.

balustrade, une disposition inouïe : des encadrements de faisceaux de



La Chaire de Nicolas de Pise
(Baptistère de Pise).

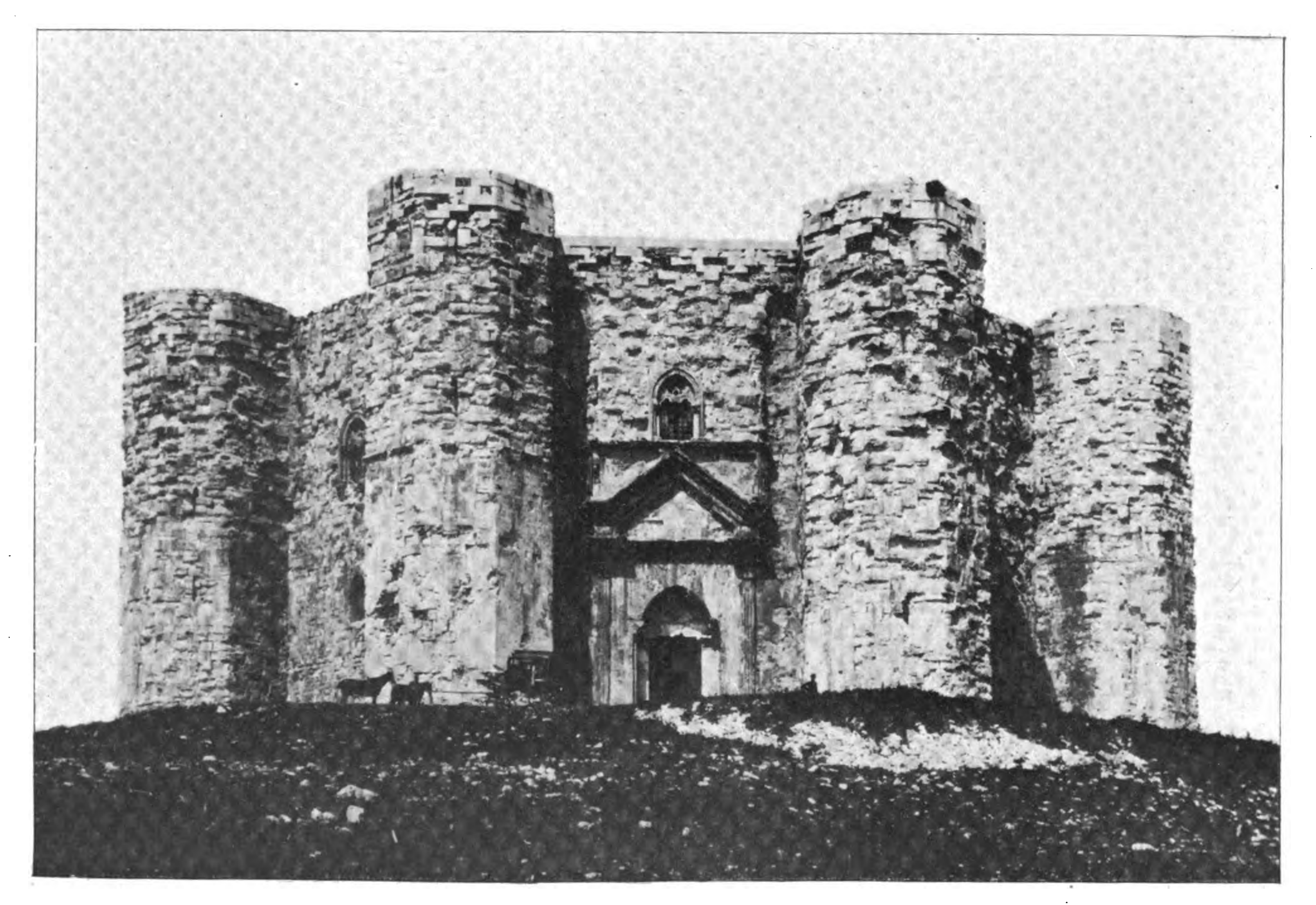
colonnes tronconiques, dont la fantaisie serait à cette date sans exemple

sans la présence d'une combinaison identique dans les salles du premier étage de Castel del Monte, cette demeure magnifique que l'empereur Frédéric II se fit bâtir en Pouille, en 1243. Or, à Castel del Monte, la singularité s'explique par un curieux emploi de colonnes antiques. (L'origine n'en est pas douteuse : l'astragale y fait corps avec le fût). Ces colonnes, comme on sait, fuselées au sommet, évasées à la base, étaient renflées en outre au tiers de la hauteur ; le maître d'œuvres inconnu, en effaçant ce galbe pour former ses faisceaux de colonnes, laissa pourtant intacts les diamètres anciens, à la base et à l'astragale, et il en résulta ce gracieux ἅπαξ qui, reproduit vingt ans plus tard, à deux cents lieues de là, sur la chaire de Pise, donne en langage d'architecte, avec la précision d'un relevé ou d'une épure, l'acte de naissance apulienne de Nicolas de Pise.



FRAGMENT DE L'ADORATION
(Bas-relief de la chaire de Pise).

Ce n'est pas la seule ressemblance que présentent les deux monuments. La comparaison des profils, moulures, gorges, volutes, congés, tores, crochets, n'est pas moins concluante ; il est désormais assuré que « Nicolas de Pouille » a travaillé à Castel del Monte. Quand et pourquoi vint-il à Pise ? Quelle fut la route qu'il suivit? Il existe à Prato, non loin de Florence, une caserne dont la porte, masquée par d'informes bicoques, était restée insoupçonnée de tous les historiens. Cette porte, d'un style mélangé d'antiquité et de gothique, avec son arc tiers-point reposant sur deux lions, son encadrement de pilastres à triple cannelure et son fronton triangulaire, est une répétition exacte de la porte monumentale de Castel del Monte : tout en est conservé, jusqu'au méchant appareil à crossettes qui forme l'archivolte. Or, la caserne de Prato n'est autre qu'une citadelle construite pour Frédéric II : nous en savons la date, 1248. Elle fut achevée en 1254 : une cloche des tours portait ce millésime. Six ans plus tard, s'inaugurait la chaire de Pise : n'est-ce pas justement l'intervalle nécessaire à la naissance du chef-d'œuvre ? Veut-on quelque chose de plus?



Castel del Monte, résidence de Frédéric II en Pouille.

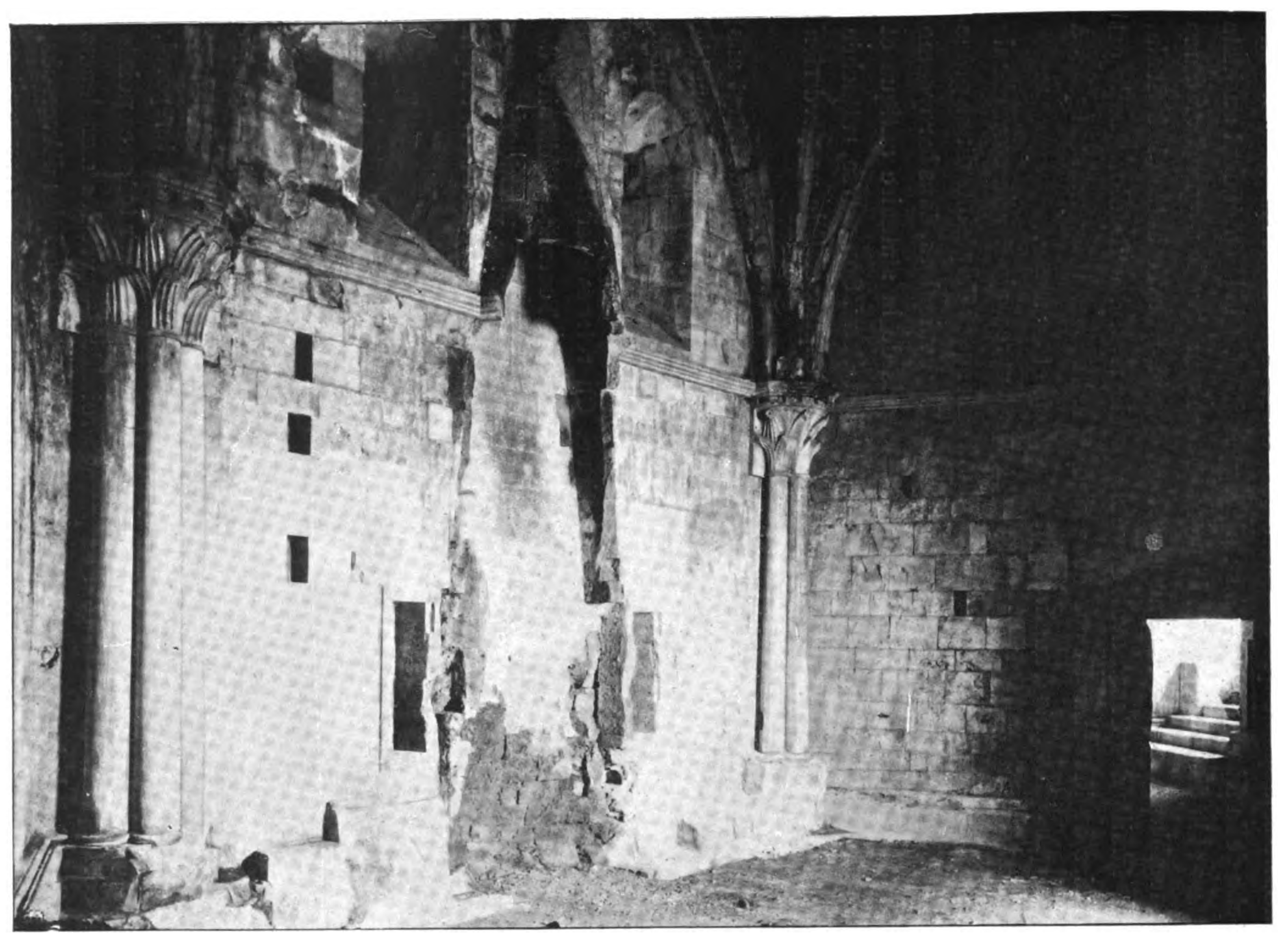
Derrière la tête d'un des mages, dans l'*Adoration* de la chaire de Pise, on reconnaît, sculptée en miniature, l'image de la porte monumentale de Prato : c'est une signature d'artiste ; Giotto peignit de même, à la chapelle des Bardi, son campanile de Florence derrière son portrait de saint Louis. Ainsi M. Bertaux, avec la rigueur d'un texte de pierre, après avoir extrait des monuments la preuve des origines de Nicolas de Pise, a su leur faire raconter les raisons de sa migration en Toscane, l'année de son voyage, les étapes de son itinéraire.

II

Ce serait peu de chose encore, une curiosité érudite, tout au plus une satisfaction donnée à l'orgueil national des Italiens du Sud, si l'art de Nicolas de Pise ne s'éclaircissait tout à coup par cette découverte.

Il y a, en effet, dans ces régions du Sud, un groupe considérable d'ouvrages du XIII[e] siècle respirant l'imitation de l'antique. On a pu les prendre longtemps pour des sculptures romaines de basse époque : des détails de costume propres au moyen âge ne permettent pas cette erreur. C'est bien en 1250 que furent fouillées dans le marbre, avec le fini de l'ivoire, les trente scènes des Vies de Joseph, de Samson et de saint Janvier, qu'on montre à Sainte-Restitue, à Naples. Elles fourmillent de souvenirs classiques : frises d'oves et de rais-de-cœur, lits ayant pour supports des torses de sirènes, trônes aux pieds de lion et dont les bras s'achèvent en bustes de femmes. A peu d'années de là, un maître de la même école, nommé Peregrino, sculpte à Sessa ce candélabre où l'on voit trois hommes drapés marchant à la rencontre de trois femmes, la tunique nouée à la ceinture au-dessous de leurs gorges nues ; et cette rampe de chaire où Jonas demi-nu, énergiquement copié sur la nature, sort de la gueule du poisson, qui est un monstrueux rouget.

Mais l'exemple le plus illustre du classicisme méridional est cet ambon de Ravello, par Nicolas de Foggia, œuvre longtemps restée mystérieuse, et où M. Bertaux reconnaît les portraits des deux donateurs, Nicola Rufolo et sa femme Sigligaïta. Ce qui surtout embarrassait, c'est une troisième tête qui domine le monument : buste géant de femme, couronné, ruisselant de pendants d'oreilles, aux joues massives, au regard de Junon. Le critique



Castel del Monte (salle du premier étage).

démontre sans peine que cette tête colossale, logée sur l'ambon dans une brèche de la frise, n'est pas à sa place primitive. Quels en étaient au juste le sens et la destination? On l'ignore. On ne peut que la rapprocher d'une tête semblable, aujourd'hui au musée de Berlin, trouvée autrefois à Scala, où la famille des Sasso avait élevé un palais rival des Rufolo. Quelle est l'histoire ou le roman de ces deux figures sublimes? Elles ne sont plus à jamais que des sujets d'admiration, de regrets et de rêves.

Faut-il poursuivre l'inventaire et, à ces œuvres, ajouter la corniche de la cathédrale de Ruvo, où se montrent des masques empreints d'une grâce toute grecque? Il est suffisamment prouvé qu'il y avait alors, dans le royaume des Deux-Siciles, une famille d'artistes épris de la statuaire antique et habiles à s'en inspirer. Nicolas de Pise est l'un d'eux. Son œuvre, rattachée à cette école, cesse d'être un fait isolé. Elle s'explique. Elle ne perd rien de sa grandeur : seul, le miracle s'évanouit.

Mais d'où vient ce grand mouvement? Il y avait moins de vingt ans qu'un prêtre, un certain Nicolas, sculptait à Bitonto cet ambon splendide et grossier, où figure Frédéric II entre sa femme Yolande et ses fils Conrad et Henri. Devant ce barbare morceau, on ne peut se défendre de la surprise d'un si brusque réveil de l'idéal antique. On retrouve ici la lacune qui sépare la chaire de Pise de ce qui la précède en Toscane. L'histoire de l'art présente un hiatus. Quel tout puissant esprit inventa un monde nouveau? Quelle volonté souveraine en imposa l'image aux artistes et fit surgir de rien des chefs-d'œuvre classiques?

III

Ce n'est pas ici le lieu de m'étendre sur le rôle historique de Frédéric II. Ce prince, qui faisait de la politique réaliste dans un âge chevaleresque, sceptique en matière de religion au point de s'entendre avec l'infidèle, ennemi de l'Église dont il voulut ruiner le pouvoir temporel, curieux de philosophie, d'astronomie, d'algèbre, et qui sur tous ces points liait correspondance — et cela en pleine croisade — avec les musulmans dont il parlait la langue; qui entretenait à sa cour des disciples d'Averroès, s'occupait d'histoire naturelle, écrivait un traité de chasse, composait en langue vulgaire des vers qu'il mettait en musique, restaurait l'Université

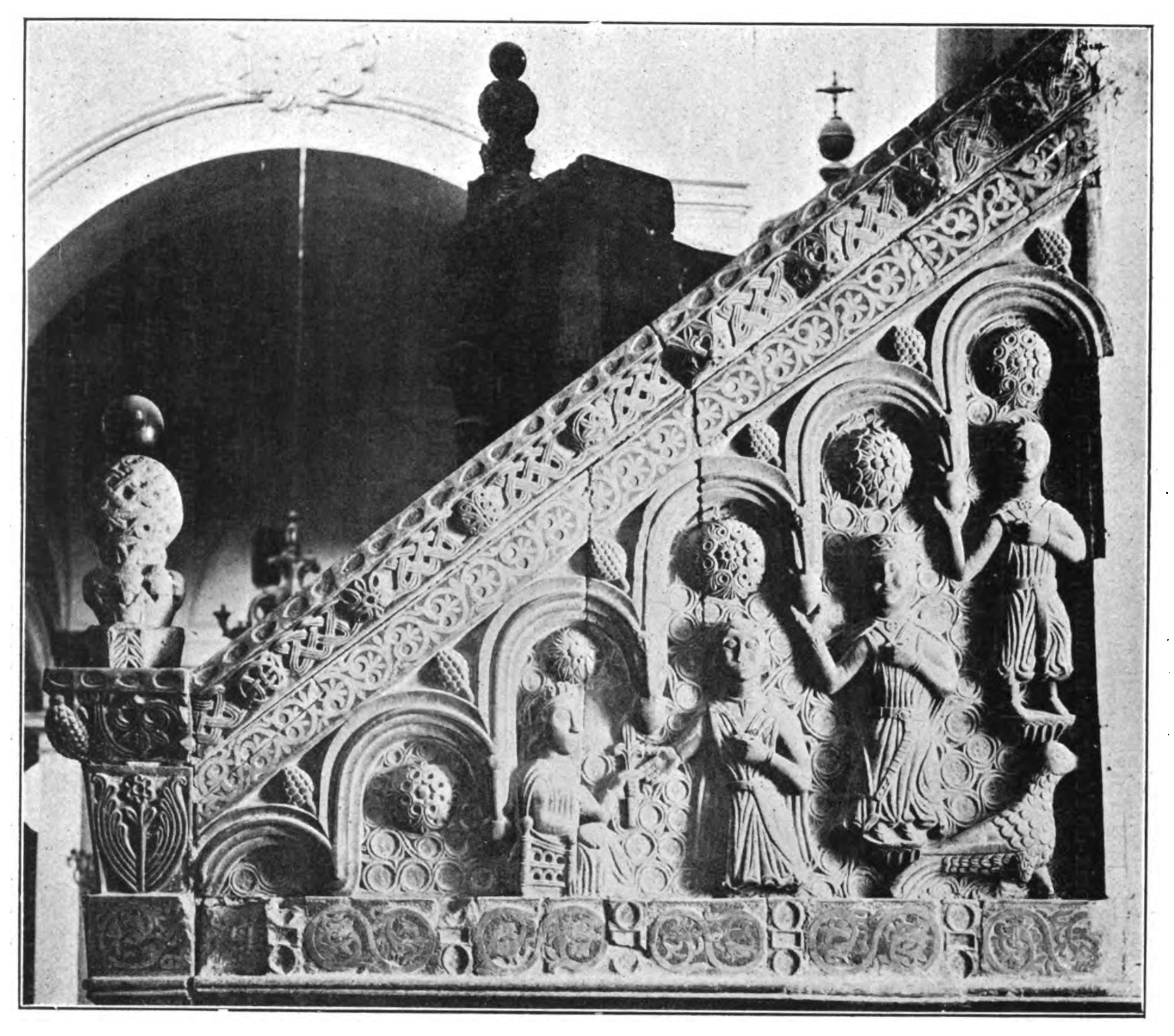


BUSTE DE FEMME INCONNUE
PORTRAITS EN BAS-RELIEF DE NICOLA RUFOLO ET DE SA FEMME SIGLIGAÏTA
(Ambon de la cathédrale de Ravello).

de Naples et y instituait une école de médecine; ce personnage complexe, étonnant, singulier, fait si grande figure en son siècle, que Dante, bon connaisseur d'hommes et qui, quoique gibelin, à cause de ses impiétés, le loge dans son *Enfer*, lui donne encore dans les supplices une attitude qui intimide : debout sur son tombeau d'airain rougi au feu.

C'est l'homme, dit Renan, qui eut peut-être au moyen âge la plus claire idée de ce que les modernes appellent civilisation. Il n'est pas surprenant que cet incomparable esprit ait été peu compris de ses contemporains et fort calomnié. Il faut voir quelles horreurs en rapporte le bon moine Salimbene! Il fait sonder par ses plongeurs les gouffres périlleux du détroit de Messine; il fait, par une curiosité renouvelée d'Hérodote, élever des enfants par des muets, pour voir quel sera leur idiome; il éventre des hommes pour surprendre les lois de la digestion. On lui prête le diabolique écrit des *Trois imposteurs* (Moïse, Mahomet, Jésus-Christ), attribué depuis à Machiavel, à Spinoza : pamphlet d'autant plus formidable que personne ne l'a jamais vu!

Il n'est pas douteux que c'est là, plus encore que ses cruautés, fréquentes, soudaines et terribles, plus même que ses voluptés, sa garde de mamelucks, ses esclaves, ses villes à demi-musulmanes de Lucera et de Capoue, leurs mosquées, leurs bazars, leurs sérails, c'est, dis-je, son indifférence, son mépris de tout fanatisme, sa raison toute épicurienne, ses croyances toutes philosophiques qui, aux yeux de l'Église, firent passer pour un démon le petit César grêle et débile, fait d'ailleurs pour charmer — il enjôlait le pape, le sournois! — et dont le beau visage était défiguré comme celui d'Hannibal : un coq, dans son enfance, ayant sauté sur son berceau, lui avait arraché un œil. Mais c'est aussi par les mêmes traits que s'explique sa popularité : dans l'âme italienne, le mysticisme fraternise avec l'intelligence, et la tendresse pour les saints avec le culte des héros. Rien ne touche autant cette race qu'un grand homme, fût-il un beau monstre. A peu près en même temps que naissait l'Évangile franciscain, les adorables *Fioretti*, se formait le *Novellino*, geste plébéienne et narquoise du terrible empereur. Toutes ses férocités y sont mises sur le dos de ses ministres, Pierre de la Vigne ou Ezzelin. Quant à Frédéric, comment se garder de faiblesse pour un homme si intelligent? Il avait donné à l'avance quelques-unes des idées les plus chères au sens intime de la race :



Frédéric II et sa famille

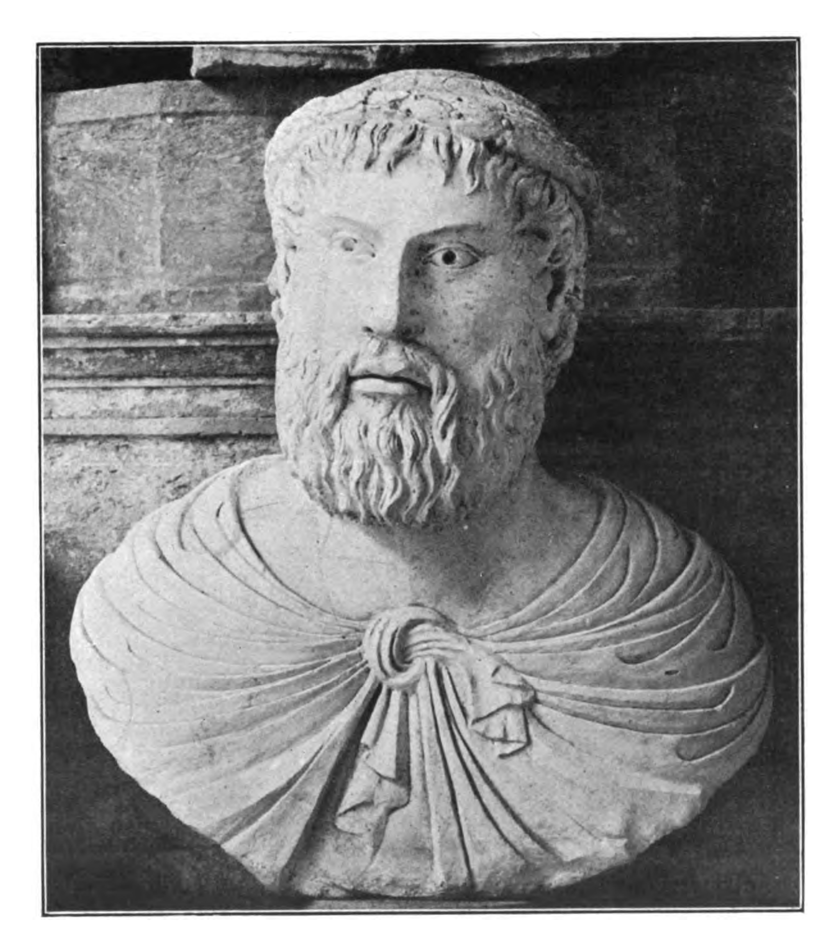
(Bas-relief historique sur la rampe de l'ambon de Bitonto).

la formule du gouvernement positif développée chez Machiavel, celle de l'unité italienne que déjà il réalisait (Dante s'honore de le reconnaître), en élevant le parler du peuple à la dignité d'une langue de cour, l'idée surtout du prix de l'énergie humaine, cette théorie de la gloire qui est l'âme de la Renaissance.

C'est bien, en effet, en plein XIII[e] siècle, au temps de saint Louis et de Thomas d'Aquin, un prince de la Renaissance que cet empereur borgne, composé d'Allemand et de Sicilienne, qui commente Aristote comme les Médicis disputaient sur Platon, décore ses artistes du titre de « protomaîtres », conçoit l'empire à la manière des Augustes, et se divinise vivant. Tout concourt à montrer en lui l'ivresse de l'esprit classique. Parle-t-il de lui ? C'est en termes qu'on pourrait croire d'un Néron, en « maître absolu de la terre et des mers, dont tous les désirs doivent s'accomplir », « dont c'est un sacrilège de discuter les résolutions », « la loi vivante sur la terre », « contre qui le pontife n'a droit à nulle rigueur, même pour des causes légitimes ». Heureuse Asie, qui n'a point de papes ! Heureuse Rome qui les ignora ! La puissance civile, alors unique sur le monde, gouvernait l'univers par les ordres de la raison. C'est bien des despotes païens que se réclame ce Faust impérial. Il entoure de sollicitude les reliques de ces ancêtres. Les statues de l'antiquité, dont le moyen âge s'effraie comme d'un peuple d'idoles, où nichent des légions de diables, il les fait tendrement exhumer, transporter « à dos d'homme », sur de douces litières, dans les jardins de ses palais : là, les marbres reconnaissants, sortis de leur nuit séculaire, se réchauffent et se raniment à la lumière du soleil. Mieux encore : Frédéric ose battre monnaie à sa propre effigie. Ce profil imberbe et lauré est une chose alors si extraordinaire, que le chroniqueur Riccardo, en décrivant les augustales, n'y voit goutte et parle vaguement d'une « tête d'homme ». Le peuple se montre plus fin. On connaît l'anecdote du *Novellino*, ce conte d'un forgeron qui devait garder un secret, sous peine d'une grosse amende, tant qu'il n'aurait pas vu cent fois la face de l'empereur. Pressé de parler, le bonhomme se fait compter cent besants d'or, portant d'un côté le buste de l'empereur, au revers sa figure à cheval. Frédéric le fait appeler. « N'ai-je pas tenu ma promesse ? » répond l'ingénieux bavard. L'empereur pardonna : le manant avait de l'esprit.

Ces scandaleuses audaces trouvèrent leur expression la plus grandiose

dans un monument qui n'est plus même une ruine, mais dont quelques fragments se conservent dans les musées, et dont l'ensemble nous est connu par les tableaux émerveillés qu'il excita pendant trois siècles. La



BUSTE DE PIERRE DE LA VIGNE
(Museo Campano, Capoue).

porte triomphale de Capoue est le premier en date des ouvrages de la Renaissance. Dressée à la tête du pont romain jeté sur la gorge du Volturne, et par où l'on venait de Gaëte et de Rome, elle semblait opposer aux menaces des papes l'orgueil d'un inexpugnable défi.

Ces deux tours, achevées en sept ans, et qui avaient coûté 20.000 onces

d'or, étaient reliées entre elles par un arc d'où glissaient des herses. Des bossages rustiques servaient de soubassement à des murs d'un poli de glace, dont les blocs équarris se soudaient par des joints de plomb; c'était l'architecture cyclopéenne du théâtre de Marcellus, qui devait inspirer plus tard la façade écrasante du palais Pitti. Une frise de bas-reliefs racontait sur les murs les victoires de l'empereur.

Mais, au-dessus de l'arche, une statue assise était celle de Frédéric. Il était là, trônant entre ses deux ministres, à la façon d'un surhumain, et, par une suprême insolence, la composition du groupe était textuellement observée des *Transfigurations*, qui montrent Jésus-Christ adoré par les deux prophètes. Pour comble d'impiété, des inscriptions redoutables ou caressantes, rappelant les *Jugements derniers*, assuraient les méchants des foudres de César, les bons de ses faveurs. A ses pieds, l'image d'une belle femme, ouvrant sa tunique, montrait un aigle à la place de son cœur : c'était Capoue, la ville fidèle, rempart du royaume de Sicile; ou plutôt c'était la déesse, la Fortune de la cité.

La porte de Capoue est finie en 1240. Elle était encore imitée, au XVIe siècle, à Naples, par les auteurs de l'arc de triomphe des rois d'Aragon. Ses figures sont les aînées de toute cette statuaire inexplicable de Scala et de Ravello; leur sculpteur est le maître de l'école de Sessa, de l'auteur anonyme de la corniche de Ruvo, et du plus grand de tous, Nicolas, le maître de Pise. Mais qui est-il? Les textes ne mentionnent que l'architecte des tours, un Calabrais, Nicolas de Cicalà. Quant à l'inconnu qui tailla la statue de l'empereur, les bustes des ministres, et qui sut imprimer à la figure de Capoue l'impassibilité sereine et colossale des divinités homériques, son nom est une perte à jamais regrettable. Fut-il pourtant un créateur? Les débris de son œuvre éclatent tout à coup sur le sol d'Occident le moins fertile en œuvres d'art. Rien ne l'explique. Rien ne l'engendre. L'art se trouve en défaut. Une volonté supérieure a violé la nature, a forcé les lois du progrès. On doit écrire ici la parole de Gœthe : « Au commencement était l'action ».

Oui, la porte de Capoue est quelque chose de plus que l'apothéose de Frédéric : elle est son œuvre. Sa main en a tracé les plans : *Propria manu consignavit*, dit André le Hongrois. Cicalà n'est que le maçon, l'imagier n'a rien fait que tenir le ciseau; le vrai architecte, le sculpteur

de génie, ce fut le César humaniste qui conçut d'élever, à la face de Rome, au seuil de ses États, un monument capable d'entretenir les siècles de sa mémoire.

IV

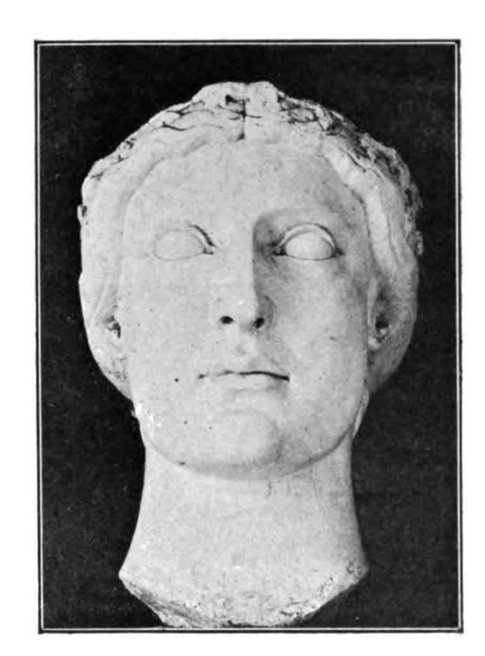
Il faut pourtant le dire : ces idées, dans ce temps, étaient prématurées,



JONAS, BAS-RELIEF PROVENANT DE L'AMBON DE SESSA
(Œuvre de maître Peregrino).

et la vie même de l'empereur ne les présente qu'enveloppées d'une certaine équivoque. Cette ambiguïté se retrouve dans les ouvrages de son règne, et y semble un effet de cette complexité d'esprit — ou faiblesse cachée de nature ou excès de l'intelligence, — qui fait de sa personne l'énigme du moyen âge. Son précoce humanisme manquait en somme de racines. A Castel del Monte, l'antiquité ne sert que d'un vêtement trompeur et tout superficiel, d'une parure jetée sur une architecture gothique. Notre auteur, avec un art exquis, a su lever la tunique légère qui cachait aux critiques le corps vigoureux et parfait d'une construction champenoise : la vieille acanthe corinthienne a fait place sur ces chapiteaux à l'invasion des

plantes vivantes, la vigne et le fenouil, comme les églises de France s'ornaient de la rustique flore des cressons ou des renoncules; la savante géométrie inventée par nos maîtres d'œuvres a voûté ces salles en trapèze, comme elle a élevé en Sicile les châteaux de Castrogiovanni, de Catane et de Syracuse. En même temps que l'art romain, leur style fut le style officiel de l'empire. La chaire de Nicolas de Pise a conservé la trace de l'éclectisme impérial : elle offre des morceaux de sculpture classique, encadrés de motifs d'architecture française.



Buste de Capoue
(Museo Campano, Capoue).

Sommes-nous au bout de l'analyse? Pas encore. L'art déjà double de l'Apulien devait s'enrichir en Toscane des idées qui venaient du Nord. Sans parler des modèles antiques, dont Pise offrait alors le musée en plein air, Nicolas put apprendre à Pistoie, de la chaire de Guy de Côme, une chose pour lui toute nouvelle, mais d'un usage déjà fort répandu en Lombardie : comment les diverses pièces d'un ensemble doivent s'unir pour former une sorte de texte continu, à la fois sermon et récit pittoresque de l'Écriture. Il dut connaître encore des ouvrages byzantins, ivoires ou manuscrits, dont Pise faisait grand commerce : quelques-unes de ses figures en portent les signes évidents. Quant au *Jugement* qui remplit le dernier panneau de la chaire, c'est une scène si peu italienne qu'on n'en trouve avant cette époque que deux exemples : l'un au Baptistère de Parme, par Benedetto Antelami, s'inspire du portail de Chartres; le second, à Ferrare, est l'œuvre d'une main française. Par quel intermédiaire Nicolà di Pietro a-t-il eu connaissance du motif étranger qu'il devait rendre si populaire dans son pays? A-t-il visité Parme, Ferrare? A-t-il rencontré en Toscane quelqu'un de ces artistes voyageurs qui colportaient par toutes contrées les influences de la France, un Villard

de Honnecourt obscur, dont le cahier de parchemins se sera perdu avec son nom?

Le Nord et le Midi, l'antiquité, Byzance, tout confluait à Pise; toutes les images flottantes, éparses dans la chrétienté, se condensèrent dans une seule âme, dans l'âme d'un poète à l'égal de Shakespeare : la chaire de Nicolas de Pise, où s'opère cette fusion, fut créée comme une planète. Après lui, tous ces éléments, que n'enchaînait plus le génie, retournèrent à leurs origines, se séparèrent aux quatre vents. Mais l'œuvre d'art demeure comme le témoignage immortel de la grandeur de l'homme.

On peut dire, en particulier, qu'il réalisa le premier le destin de la péninsule. Cette soudure des deux moitiés de l'Italie, que rêvait l'empereur, où l'empereur échoua, l'artiste l'accomplit, et dans le même sens qu'indiquait la politique de son maître, en venant du Sud. Il sut même donner à son chef-d'œuvre la figure de l'avenir, et restaurer en lui cette forme classique qui est la loi de la pensée latine : et c'est en quoi surtout il est l'élève de Frédéric. Car les modèles romains n'étaient rares nulle part : le monde était pavé des débris du colosse. Mais un autre idéal empêchait de les voir. Les maîtres de Reims, qui imitèrent des antiques, n'ont fait que des œuvres françaises. Une discipline inflexible, parfaite, absolue, leur rendait inutile et presque indifférente la leçon de l'esprit païen. Ce n'est qu'en un pays sceptique, sans idéal propre et vivant, qu'on devait sentir le besoin, comprendre la valeur de l'idéal antique et le croire encore possible. Cette chimère sublime, qui est celle de tout humanisme, réalisée de loin en loin, se montre pour la première fois dans toute sa grandeur sur la chaire de Nicolas de Pouille : il a paru juste d'en faire revenir une partie de la gloire au tyran de génie qui fit briller en Italie, au milieu du XIII[e] siècle, une éphémère Renaissance.

Louis GILLET






Augustales de Frédéric II.



LES GRAVEURS DU XXe SIÈCLE

CAMILLE DELPY

PEINTRE ET GRAVEUR



Peintre. Élève de Corot, puis de Daubigny, dont il préféra le talent comme « plus ferme et plus varié », il a depuis trente-cinq ans peint la mer, la Bretagne, la Hollande, mais avant tout il a été l'amoureux de la rivière.

Il est « le peintre des bords de rivière. ».

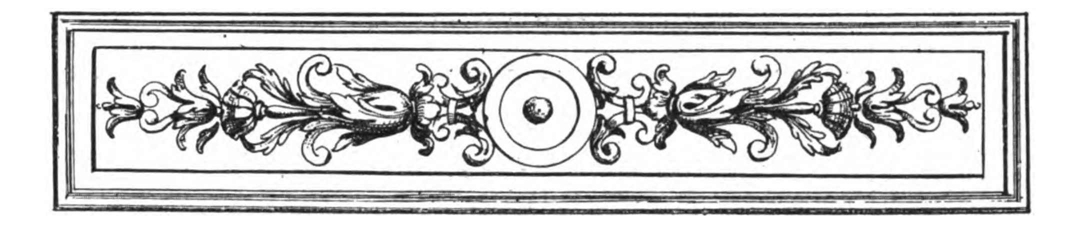
Il habite au bord de la Seine, près de Vernon; il a pour elle un véritable enthousiasme, c'est en elle qu'il cherche l'émotion des eaux profondes et changeantes sous les grands ciels parfois dramatiques ou les soleils couchants.

D'où deux mille toiles, maintenant disséminées en Angleterre, en Amérique et chez les amateurs français.

Il est de la Société des Artistes français.

Graveur. Il vient seulement de se risquer à l'être aujourd'hui, par la *Carte d'invitation* à l'exposition de ses tableaux récemment faite rue Laffitte, et par un *Bord de rivière* gravé pour la *Revue de l'Art* qu'il sait accueillante aux graveurs nouveaux et qui lui dit : « Continuez ».

HENRI BERALDI



LE CENTENAIRE

DE LA

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

Le Parisien qui, par un soir d'hiver, se dirigeant vers le pont des Arts, traverse la cour du Louvre, aperçoit assez souvent, s'il lève les yeux au-dessus du guichet méridional, une large baie illuminée qui se découpe en clair sous la noire silhouette du fronton de Levau. D'autre part, à l'heure où les musées se ferment et où la foule des visiteurs, expulsée des salles de peinture, achève de s'écouler par l'escalier Henri II, il remarque parfois des groupes d'amateurs qui, s'acheminant d'un pas pressé vers l'entrée du Louvre, pénètrent dans le vestibule d'où tant d'autres ressortent, et, remontant le courant, gravissent hâtivement, sans que les gardiens y mettent obstacle, les interminables degrés conduisant à l'étage supérieur. Cette fenêtre éclairée indique le lieu de réunion hebdomadaire de la Société nationale des Antiquaires de France, et ces hôtes privilégiés, devant lesquels les portes du vieux palais s'ouvrent à cette heure indue, sont les Antiquaires eux-mêmes.

Jeunes ou vieux, chaque mercredi, ils s'élèvent par une série de cent vingt-six marches, à la hauteur de l'attique, suivent le balcon qui longe intérieurement la paroi Est de la salle La Caze, s'enfoncent dans les corridors donnant accès aux cabinets des conservateurs et, après avoir gravi encore quelques degrés, pour n'en pas perdre l'habitude, parviennent, essoufflés,

dans cette salle tiède et haut juchée, dont la lueur rougeâtre, trouant les ténèbres ambiantes, apparaît d'en bas comme je ne sais quel céleste fanal. Cette salle, en effet, pourrait s'appeler le paradis des archéologues.

N'y entre pas qui veut. C'est un honneur déjà, brigué par beaucoup de provinciaux et d'étrangers, d'y être admis à titre d'associés correspondants, bien que le nombre de ceux-ci ne soit pas limité. Mais c'est surtout un privilège rare autant qu'envié d'y être reçu comme membre résidant. Cela constitue ordinairement la récompense d'une carrière. La chose ne va pas, d'ailleurs, sans lettres de candidature, visites aux électeurs, exposition des titres, scrutin secret, toutes les formalités qu'on observe à l'Académie; ici-même, la majorité absolue ne suffit point : c'est la majorité des deux tiers qui est requise, ne plus ne moins que dans un conclave. Le nombre des heureux ne dépasse pas quarante-cinq. Quant aux dix membres honoraires, cet état-major se recrute parmi les plus anciens et les plus savants des membres résidants.

Ainsi constitué, ce cénacle s'occupe de tout ce qui a trait aux antiquités de la France, inscriptions, chartes, monuments, œuvres d'art. Il ne se désintéresse pas de l'étude des civilisations antiques. Il compte plusieurs hellénistes éminents; il a son égyptologue. Le Collège de France et la Sorbonne y coudoient l'École des chartes; les Musées nationaux y fraternisent avec les Bibliothèques et les Archives : c'est une Académie des Inscriptions au petit pied. De fait, il n'est pas sans exemple qu'un membre de l'Institut sollicite la faveur d'être admis par les Antiquaires de France, et sur les Antiquaires actuels, vingt et un — les deux cinquièmes — ont déjà conquis le droit de revêtir l'habit à palmes vertes.

Le rapprochement de ces hommes de compétences variées, mais d'un égal attachement à l'étude, donne lieu à une multitude de communications qui, après avoir rempli l'ordre du jour des séances, alimentent une double série de publications : les *Mémoires*, réservés aux morceaux de longue haleine; le *Bulletin*, où prennent place les notes plus succinctes; je ne parle pas des procès-verbaux ni des notices biographiques perpétuant le souvenir des confrères disparus.

Et il en est ainsi, ou à peu près, depuis cent ans.

C'est ce qui fait qu'une grande solennité se prépare. Pour fêter la date de 1904, les Antiquaires déserteront momentanément leurs combles; ils







BUSTE D'UN FLAMINE

TROUVÉ À VILLEVIEILLE (GARD)

(CABINET DE M. FERNAND RÉVIL.)

Imp L.Fort Paris

abandonneront le sanctuaire où se conservent leurs livres, leurs archives, et où retentit chaque semaine le bruit mystérieux de leurs courtoises discussions. Ils descendront d'un étage pour recevoir, dans le Salon carré, devant le grandiose décor des *Noces de Cana*, les nombreux correspondants et représentants des sociétés savantes qui accourront de France ou de l'étranger sur leur invitation. Le comte Durrieu, que connaissent bien les lecteurs de cette *Revue*, présidera la séance. Puis, comme avec des hommes d'étude, la science ne perd jamais ses droits, quand les fêtes seront terminées, quand les derniers applaudissements se seront mêlés aux dernières phrases du dernier discours, et quand, souhaitant aux Antiquaires un second siècle de prospérité laborieuse, le dernier convive aura vidé la dernière coupe de champagne, il restera encore un souvenir vivant de ce glorieux centenaire : je veux parler d'un livre, soigneusement édité pour cette circonstance, auquel chaque Antiquaire presque a collaboré, et qui, par la diversité des sujets qu'il



NERO CLAUDIUS DRUSUS
Tête en marbre provenant de La Turbie (face)[1].



NERO CLAUDIUS DRUSUS
Tête en marbre provenant de La Turbie (profil).

1. La tête en marbre de Drusus l'ancien provient du célèbre trophée d'Auguste, à La Turbie, près de Monaco; elle est aujourd'hui conservée au musée de Copenhague. On sait que ce prince avait soumis, avec son frère Tibère, les populations des Alpes dont les noms étaient gravés sur le trophée de La Turbie. (Article de M. Otto Benndorf, directeur de l'Institut autrichien d'archéologie.)

traite, comme par la variété de ses illustrations[1], donnera quelque idée de la multiplicité des domaines sur lesquels s'exerce l'activité des membres de la société.

Heureuse vitalité, qui a permis à cet actif groupe de travailleurs de se perpétuer et de se développer au milieu de nos révolutions ! Fondé à la veille d'Austerlitz, il a déjà vu deux empires, trois royautés, deux républiques. Les événements les plus tragiques n'ont pas suspendu ses travaux. Le 29 janvier 1814, au début de la campagne de France et le jour même où Napoléon livrait la bataille de Brienne, M. de Grandpré, dit le procès-verbal, « combattait avec le plus grand avantage divers systèmes émis au sujet des pierres de Carnac ». Et, le 19 juin 1815, lendemain de Waterloo, M. Lerouge donnait lecture d'un article du *Narrateur de la Meuse* concernant un tombeau découvert près de Reffroy. De tels exemples



LE TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ
Estampe du XVe siècle (Musée Britannique)[2].

1. Les reproductions de monuments anciens qui accompagnent l'article de M. Noël Valois sont empruntées au *Recueil de Mémoires* publié par la Société des Antiquaires de France, à l'occasion de son centenaire. Ce magnifique volume ne comprend pas moins de 52 articles et de 25 planches hors texte. Les antiquités nationales, l'archéologie grecque et romaine (fouilles de Delphes, de Rome, d'Ostie, de la Gaule et de l'Afrique du Nord), la numismatique, l'histoire de Paris, l'art français du moyen âge (architecture, orfèvrerie, miniatures, estampes), qui constituent le fond des études ordinaires de la Société des Antiquaires, y sont représentés par de très intéressants mémoires et par une illustration de choix.

La planche hors texte reproduit un curieux buste romain du cabinet de M. Fernand Révil, qui a été découvert à Villevieille (Gard) : c'est un exemple très rare d'un portrait de flamine en ronde bosse et dans les proportions de la nature. Le monument a été élevé par l'affranchi Primigenius au génie de son patron Publius, flamine municipal du culte d'Auguste à Nîmes. Le bonnet des flamines dont est coiffé ce buste constitue la rareté et l'intérêt de cette représentation. (Article de M. L. Heuzey, membre de l'Institut.)

2. Dans les illustrations des *Triomphes sur la vie et la mort de Madame Laure*, chacun des six chars est toujours invariablement traîné par les mêmes animaux. C'est dans le livre des *Cyranides* qu'on trouve l'explication de ce fait constant. Le Triomphe de la Chasteté est ici reproduit d'après une estampe florentine, conservée au Musée Britannique. (Article de M. F. de Mély.)

pourraient sans peine se multiplier. Il semble que les malheurs de la patrie aient avivé encore chez ces archéologues le culte du sol natal, et que les déboires de l'heure présente les aient forcés à se réfugier avec d'autant plus d'obstination dans le souvenir du passé. La mutilation de la France, aux jours sombres de 1871, a même contribué à ouvrir un nouveau champ à leur action. Auguste Prost, l'un des leurs, le Messin bien connu, qui, en demeurant Français, n'avait point dit adieu à l'histoire de la Lorraine, leur a, au moment de sa mort, légué 100.000 francs, pour qu'ils pussent, après lui, continuer ses travaux : de là vient qu'aux deux séries de *Mémoires* et de *Bulletin*, s'ajoute maintenant, sous le titre de *Mettensia*, une troisième série de fascicules spécialement consacrés à l'histoire et à l'archéologie lorraines. Le vœu d'Auguste Prost est litté-



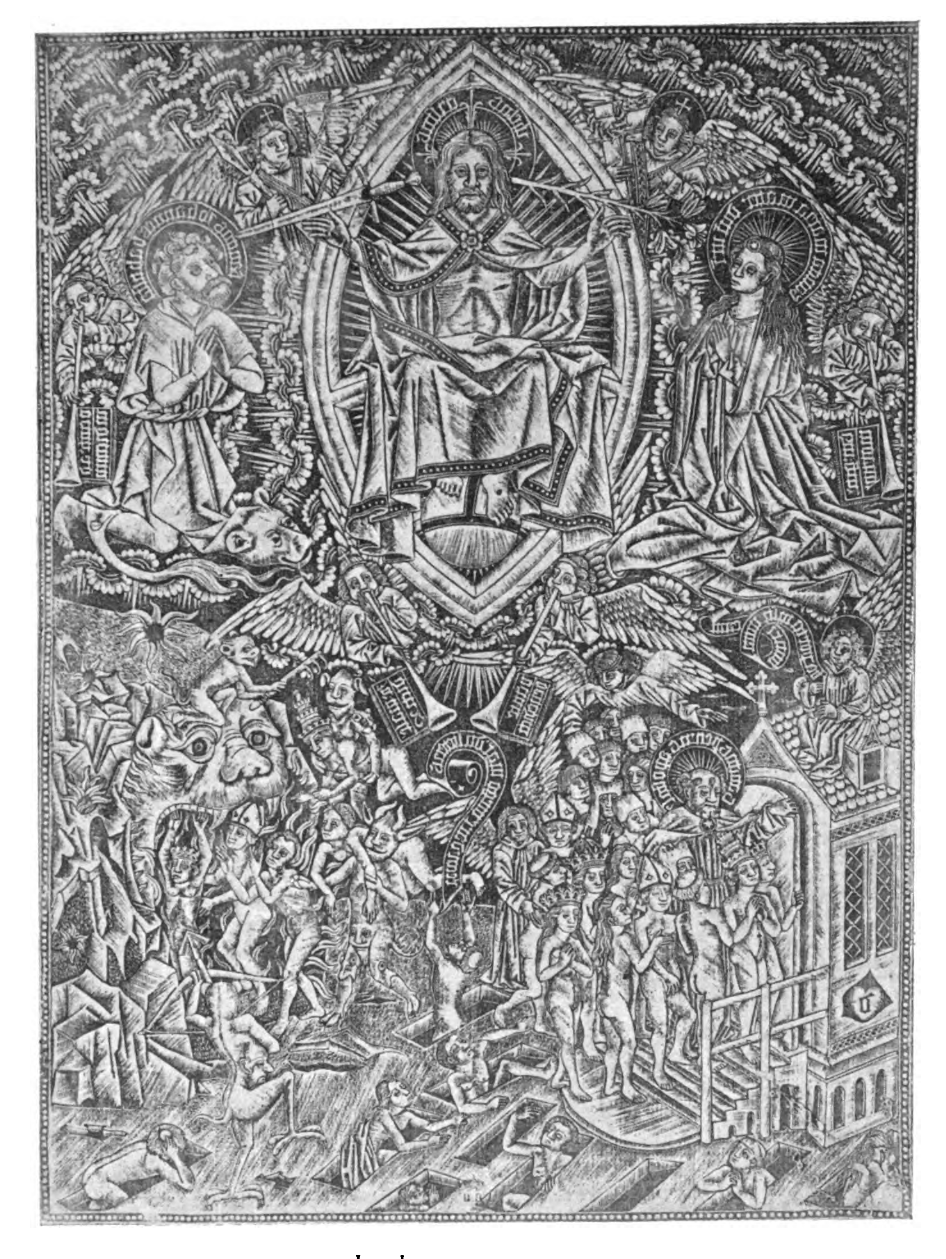
MERCURE, STATUETTE ARGENT
(Trésor de Bernay) [1].

1. La statuette de Mercure, en argent repoussé, fait partie du magnifique trésor d'argenterie romaine de Bernay, conservé à la Bibliothèque nationale. C'est un ex-voto consacré par un pieux Gaulois dans le temple de Canetonna. (Article de M. Héron de Villefosse, membre de l'Institut.)

ralement exaucé : au point de vue historique, Metz n'a point cessé de faire partie du domaine pieusement exploité par les Antiquaires de France !

Ce n'est point à dire que la Société des Antiquaires ait atteint du premier coup au degré de prospérité dont elle jouit en ce moment. Elle traversa, au début de son histoire, une épreuve qui vaut la peine d'être contée. Ses fondateurs, hommes de zèle, ne manquaient point d'inexpérience ni d'une certaine naïveté, bien pardonnable à une époque où la critique n'existait pas. Celtisants, j'allais dire celtomanes enragés, leur préoccupation était de tout rattacher, langue, arts, religions, à la civilisation celtique; pour eux, les Celtes étaient les maîtres de tous les peuples occidentaux. Leur président, Jacques Cambry, se fit peindre en druide, et ils donnèrent d'abord à leur société le titre d'*Académie celtique*. L'illustre La Tour d'Auvergne, que plusieurs d'entre eux avaient connu, et dont on sait les études de philologie celtique, poursuivies entre deux glorieuses campagnes, les avait précédés dans cette voie : ils ne manquèrent pas de revendiquer son patronage. Le nom du Premier grenadier des armées fut inscrit en tête de la liste de l'Académie celtique, comme celui de son véritable fondateur. Il fut entendu que l'esprit de La Tour d'Auvergne « planerait » sur les travaux de la compagnie, et, dans la première séance publique, du 30 mars 1805, M. Mangourit, après avoir donné lecture du fameux ordre du jour du général Dessoles, qui maintenait La Tour d'Auvergne sur les contrôles de la 46e demi-brigade, proposa ingénieusement de le maintenir aussi sur la liste des membres de la société : « Lors des appels, son nom serait appelé le premier, et l'effectif des académiciens serait porté à quatre-vingt-deux, pour égaler celui des grenadiers de la compagnie de La Tour d'Auvergne ». Puis, prévoyant les contradictions que susciteraient les théories ultra-druidiques de ses confrères, l'orateur ajoutait, dans un beau mouvement d'éloquence : « Exposés malgré vous, Messieurs, à des luttes plus ou moins puériles, vous imiterez l'un des compagnons de La Tour d'Auvergne à la fatale et glorieuse journée d'Oberhausen ; ce brave, voyant les grenadiers ébranlés par le trépas du héros, sut fixer la victoire attristée en plaçant son visage en face des ennemis : vous repousserez les vôtres en leur présentant le livre des *Origines gauloises !* »

C'était l'ouvrage de La Tour d'Auvergne. Il parait que ce palladium



Le Jugement dernier
(Estampe du xv[e] siècle, région de Douai)[1].

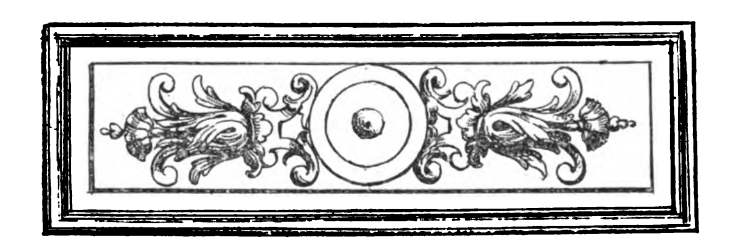
1. L'estampe française de la région de Douai (xv[e] siècle), représentant *le Jugement dernier* et conservée au Cabinet des Estampes, est une œuvre capitale pour démontrer l'existence d'un centre magier fort ancien en Flandre. Il y en avait d'autres, à la même époque, en Bourgogne, en Picardie, en Ile-de-France et même en Normandie. (Article de M. H. Bouchot, conservateur du Cabinet des estampes.)

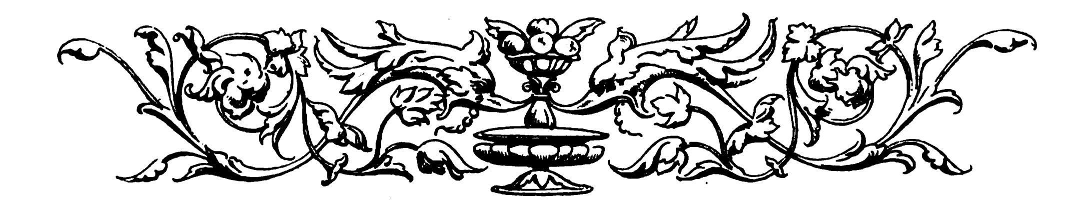


ne fut point suffisant pour décider de la victoire. L'Académie celtique fut bientôt en butte aux traits les plus malveillants. Les gazettes s'en mêlèrent. L'enthousiasme de ses fondateurs ne la sauva pas du discrédit. Nul ne lui eût prédit, au bout de quelques années, un long siècle d'existence. De fait, elle n'échappa à la dissolution et à la ruine qu'en élargissant son cadre d'études et en modifiant son esprit. A son titre d'Académie celtique, elle joignit bientôt celui de *Société des Antiquaires de France*, qui finit par supplanter complètement le premier. Louis XVIII lui donna rang de Société royale ; Louis-Philippe lui accorda une subvention ministérielle. Louis-Napoléon la reconnut comme établissement d'utilité publique, et, plus que les faveurs des gouvernements, l'érudition, la critique des maîtres qui, successivement, s'honorèrent de lui appartenir, des Paulin Paris, des Longpérier, des Montaiglon, des Alfred Maury, des Jules Quicherat, des Courajod, des Müntz et de tant d'autres — je ne cite aucun des vivants — contribuèrent à l'entourer de la haute considération dont elle jouit.

Le buste de La Tour d'Auvergne décore toujours la salle de ses séances, mais l'image gravée sur ses jetons est celle de Bernard de Montfaucon, et, si elle a conservé sa devise, *Gloriæ Majorum*, elle enveloppe d'un même culte les ancêtres, quels qu'ils soient, gaulois, romains ou francs, qui, à travers les âges, ont décoré le sol et formé l'âme de la France.

Noel VALOIS





LE MOUVEMENT ARTISTIQUE A L'ÉTRANGER

UNE NOUVELLE BIOGRAPHIE DE GAUDENZIO FERRARI. — UN PEINTRE ALLEMAND EN ITALIE : JUSTE D'ALLEMAGNE. — LA DATE DE LA MORT DE JEAN VAN EYCK. — DEUX PORTRAITS FRANÇAIS DU XVIIIe SIÈCLE DANS UNE COLLECTION ANGLAISE

Le peintre piémontais Gaudenzio Ferrari est à coup sûr l'un des plus intéressants, et aussi l'un des moins connus des maîtres italiens de la Renaissance. Non pas toutefois que son œuvre soit d'un abord difficile : sauf une importante réunion de tableaux au musée de Turin et d'admirables fresques dans l'église San Cristoforo à Verceil, elle se trouve presque tout entière à Milan (palais Borromée, musées Brera et Poldi, églises S. Maria delle Grazie, S. Maria della Passione, S. Maria in Celso, église S. Maria dei Miracoli à Saronno) ou dans le voisinage du lac de Côme et du lac Majeur (à Côme, Bellagio, Morbegno, Canobbio, Arona, Varallo, Novare, etc.). Mais l'atmosphère des lacs répand dans les âmes une sorte de voluptueuse torpeur qui, dirait-on, leur fait redouter la secousse d'une trop vive émotion artistique ; car parmi les milliers de voyageurs qui, tous les ans, après avoir pieusement exploré jusqu'aux moindres églises de la banlieue de Florence, viennent goûter une dernière « sensation d'Italie » à Bellagio ou à Locarno, combien y en a-t-il qui s'inquiètent d'apprendre qu'ils ont, tout près d'eux, dans de charmantes églises campagnardes, des chefs-d'œuvre d'une étrange, sensuelle, et tragique beauté ? Et quant à Milan, je ne sais pas de ville où l'art ancien ait autant à souffrir de la concurrence des progrès modernes de la civilisation. L'étranger qui y arrive est aussitôt si frappé, — agréablement ou péniblement, suivant son tour d'esprit, — de la multiplicité des tramways, de l'opulence des passages, de la sonorité des marchands de journaux, qu'il éprouve fatalement l'impression d'être dans une ville du genre américain, c'est-à-dire dépouillée de tout ce qui fait l'attrait des autres villes italiennes. Ou que si, par miracle, il parvient à s'abstraire suffisamment de l'apparence extérieure de Milan pour s'intéresser aux merveilleux trésors d'art que détient cette ville, toute son attention est bientôt prise de force par l'homme extraordinaire qui, dans les dernières années du xve siècle, est venu substituer aux traditions vénérables du génie lombard l'empreinte bizarre et

délicieuse de son propre génie. C'est lui, Léonard, qui, avec la petite troupe de ses élèves et imitateurs, incarne aujourd'hui pour nous tout l'art milanais; et nous avons besoin d'un véritable effort de volonté pour découvrir et apprécier le mérite de ceux de ses contemporains ou successeurs immédiats qui, comme l'admirable Ambrogio Borgognone, se sont obstinément refusés à subir son influence, ou qui, l'ayant subie quelque temps, ont ensuite réussi à s'en dégager, ainsi que l'a fait précisément Gaudenzio Ferrari. Quoi de plus curieux, à ce point de vue, que la différence entre la destinée de ce peintre et celle de son contemporain et ami, Bernardino Luini? Dans le corridor du musée Brera, à la cathédrale de Côme, au sanctuaire de Saronno, dans tous les lieux où l'œuvre des deux amis nous apparaît côte à côte, comme tout de suite notre curiosité et notre sympathie vont à celui des deux qui toujours est resté fidèle à l'idéal du maître florentin! Et pourtant combien l'autre, quand on les compare sans aucun parti pris, combien il est plus personnel et plus fort, combien sa poésie même est de qualité plus haute que celle qui nous enchante dans les fresques de Luini!

Borgognone, Ferrari, deux grands méconnus, deux victimes du génie et de la gloire de Léonard de Vinci. Mais tandis que personne ne paraît s'occuper de rendre justice au vieux Borgognone, — le plus « virginal » des peintres de la Vierge, et dont toute l'œuvre n'est qu'un chant mystique d'une piété infiniment pure et tendre, — voici que Gaudenzio Ferrari a enfin trouvé quelqu'un pour nous parler de lui. Une Anglaise, miss Ethel Halsey, lui a consacré, dans la collection des *Grands Maîtres de la Peinture et de la Sculpture,* un volume[1] qui a, tout d'abord, le précieux mérite d'être excellemment illustré; encore que l'auteur, ne jugeant point de son goût la dernière manière de Gaudenzio Ferrari, se soit crue autorisée, de ce fait, à ne pas reproduire une seule des dernières œuvres du maître : ce qui est comme si un biographe de Raphaël ou de Rembrandt passait sous silence toutes les peintures postérieures à la *Vierge à la Chaise* ou aux *Syndics des Drapiers,* sans nous en donner d'autre motif que son antipathie personnelle pour la *Transfiguration* ou pour le *Portrait de Famille* de Brunswick. Car le fait est que la dernière manière de Gaudenzio Ferrari, quoi qu'en pense personnellement miss Halsey, représente, en tout cas, une étape historique importante dans la vie d'un homme assez important lui-même pour que toutes les manifestations de son talent vaillent tout au moins de nous être signalées; sans compter qu'il serait bien étrange que la dernière manière de Ferrari fût aussi dénuée d'intérêt que l'affirme l'auteur anglais, alors que cette manière succède immédiatement à celle des fresques de Verceil et de Saronno, dont miss Halsey ne peut s'empêcher de reconnaître l'éclatante beauté[2].

La tâche d'un biographe, surtout dans de petits livres instructifs du genre de celui-là, devrait être de raconter et de décrire, bien plus que de louer ou de condamner; et je dois ajouter d'ailleurs que, sauf pour les dernières œuvres du maître piémontais,

1. *Gaudenzio Ferrari*, par Ethel Halsey, 1 vol. in-8°; George Bell and sons, Londres, 1904. Nous devons à l'obligeance des éditeurs les illustrations qui accompagnent le présent article.

2. En fait, les deux seules œuvres qui trahissent une certaine déchéance du goût, chez Gaudenzio Ferrari, sont le *Saint Paul* du Louvre (1543), et le grand *Martyre de sainte Catherine* du musée Brera (1545). Même la *Cène* de S. Maria della Passione (1544) est encore d'un mouvement et d'une expression admirables.





GAUDENZIO FERRARI (1511). — LA NATIVITÉ
(Retable de l'église S. Maria, à Arona).

miss Halsey s'est appliquée à cette tâche aussi consciencieusement qu'elle a pu. Son étude nous offre vraiment tout l'ensemble des faits connus jusqu'ici sur la vie et les travaux de Gaudenzio Ferrari, ainsi qu'une très minutieuse et fidèle description de la plupart de ses œuvres. Peut-être seulement ne nous donne-t-elle pas une image assez nette de ce qui constitue, en fin de compte, l'originalité et la grandeur propres de l'homme qu'elle a pour objet de nous présenter ; et je suis convaincu qu'à cela miss Halsey aurait réussi davantage si elle avait apporté plus de soin à relever les influences diverses qui, tour à tour, ont agi sur les idées et le style de Gaudenzio Ferrari.

Car on peut dire, sans crainte d'erreur, et malgré l'apparence paradoxale d'une telle affirmation, que, de tout temps et dans tous les âges, les maîtres les plus profondément originaux sont ceux aussi qui ont le plus constamment subi le contre-coup des influences extérieures. Qu'il s'agisse de Mantegna, de Raphaël, de Dürer ou de Rembrandt, de Mozart, de Beethoven ou de Wagner, tous ces hommes d'un puissant génie personnel ont passé leur vie à changer de « manière », et presque toujours sous l'effet de quelque impulsion venue du dehors. Aujourd'hui, considérée d'ensemble, leur œuvre nous frappe par son harmonieuse unité, qui résulte de la part d'eux-mêmes qu'ils n'ont pu se défendre d'y mettre ; mais ils l'y ont mise, pour ainsi dire, à leur insu, et tandis que leur préoccupation dominante était, d'année en année, de réaliser plus pleinement un idéal de beauté que sans cesse les hasards de leur vie modifiaient, simplifiaient ou compliquaient en eux. Et tel fut aussi le cas de Gaudenzio Ferrari. De 1500, date présumée de ses *Scènes de la Vie de la Vierge* au musée de Turin, jusqu'à l'admirable *Baptême du Christ*, peint en 1545 pour l'église milanaise de S. Maria in Celso, toujours il a changé de « manière », et toujours cependant il est resté le même. Il avait, de naissance, un sentiment très fort et très singulier de ce qu'on pourrait appeler le *mouvement expressif*. D'un cœur naturellement poétique et religieux, entraîné en outre par une longue fréquentation des moines franciscains à vouloir se représenter et revivre toutes les scènes du drame évangélique, il rêvait d'un art où ces scènes fussent rendues vivantes dans leur double réalité humaine et divine, avec un agencement si harmonieux des figures que celles-ci donnassent aussitôt l'impression d'une grandeur ou d'une beauté exceptionnelles, tout en conservant la plus haute somme possible de vraisemblance extérieure. Mais quant aux moyens d'atteindre ce but, le but lui-même lui apparaissait si clair et si nécessaire qu'il était prêt à y employer tous les moyens que son expérience lui faisait découvrir, au fur et à mesure de sa longue carrière. C'est ainsi que ses premières œuvres, les petits tableaux de Turin, une charmante *Annonciation* de la collection Layard à Venise, etc., peintes à Milan entre 1500 et 1510, attestent un curieux mélange de l'influence de Borgognone et de celle de Léonard, mais déjà avec une conception toute « musicale » des mouvements qui, dès lors, altère et transfigure les deux styles imités[1]. Plus tard, en 1511, Ferrari ayant eu l'occasion de voir, à la Chartreuse de Pavie, le merveilleux grand retable du Pérugin (celui dont la partie principale est aujourd'hui à Londres), se met

1. Ferrari doit avoir commencé à peindre assez tard, puisqu'un document des archives milanaises nous apprend qu'à sa mort, le 31 janvier 1546, il avait « environ soixante-quinze ans ». Il était donc né vers 1470.



aussitôt à l'imiter dans les parties centrales du grand et magnifique retable qu'il peint pour l'église S. Maria, à Arona : et c'est de nouveau Léonard, mais cette fois



GAUDENZIO FERRARI (VERS 1514). — LA VIERGE ET L'ENFANT
(Musée Brera, Milan).

en compagnie de Luini et du Pérugin, qui lui inspire l'étonnante série de fresques de la *Vie de Jésus* qu'il peint, en 1512, sur la cloison intérieure du sanctuaire de Sainte-Marie-des-Grâces, à Varallo. Après quoi, de 1513 à 1518, un changement profond

et singulier se manifeste dans son œuvre. Les figures, jusque-là d'un ovale allongé, deviennent tout à coup rondes et pleines; l'agitation des mouvements se calme, et revêt un caractère de mélancolie sentimentale le plus étrange du monde chez un peintre italien; les couleurs, au contraire, se renforcent avec une précision qui va parfois jusqu'à la crudité; et sous tout cela nous sentons une sorte de vague rêverie poétique, qui suffit pour rendre à jamais inoubliables, par exemple, quand on a eu le bonheur de les voir, le polyptyque de l'église S. Gaudenzio à Novare et celui de l'église S. Gaudenzio à Varallo (1514), *le Mariage de la Vierge* de la cathédrale de Côme, *la Vierge avec l'Enfant* du musée Brera, ou encore la sublime *Vierge avec deux saints* de la Casa Borromeo à Milan. Révolution surprenante, en vérité, comme si tout à coup l'art de Gaudenzio avait changé non seulement de style, mais d'inspiration, de sens, presque de patrie. Et, en effet, j'ai toujours pensé que l'unique façon d'expliquer ce curieux problème historique était de supposer que Ferrari, aux environs de 1514, avait pris contact, et très intimement, avec l'idéal d'art d'un autre pays.

Dans la préface de son livre, un peu à la manière d'un post-scriptum, miss Halsey nous dit : « Peut-être n'ai-je pas apporté une attention suffisante à l'élément germanique que l'on trouve en Lombardie. C'est chose naturelle de trouver cet élément dans un grand centre commercial tel que Milan; mais on le rencontre aussi répandu dans les vallées des Alpes lombardes; son influence s'y laisse voir à la fois dans l'art et dans le langage. Le type des anges de Borgognone est manifestement septentrional, et l'on éprouve une impression pareille devant les anges peints par Gaudenzio Ferrari ». Oui, et l'auteur anglais a mille fois raison de signaler l'incontestable parfum « germanique » qui s'exhale pour nous de l'œuvre tout entière des vieux maîtres lombards. Mais ici, en présence de ce groupe de peintures de Ferrari, absolument différent et de ses propres peintures antérieures et de celles des autres artistes milanais, ce n'est plus assez d'invoquer « l'élément germanique » répandu dans l'atmosphère artistique et sociale de l'Italie du Nord. Évidemment Gaudenzio Ferrari, aux environs de 1514, doit avoir fait connaissance avec des œuvres allemandes, qui l'ont tout à coup incité à modifier son style, pour le revêtir à la fois d'une grâce et d'une expression nouvelles. A-t-il eu l'occasion d'étudier, à Milan, à Pavie, dans les lieux de pèlerinages où il travaillait, des peintures ou gravures de maîtres allemands? Ou bien ne peut-on aller plus loin encore dans la conjecture, et supposer qu'il aura employé quelques mois de loisir à aller examiner sur place, dans leur pays, l'œuvre de ces maîtres allemands dont la gloire commençait alors à remplir le monde, à tel point que les plus « italiens » des artistes italiens, Raphaël et Fra Bartolommeo, Corrège et Titien, ne dédaignaient point d'acquérir et de copier des estampes de Dürer? J'avoue que cette dernière hypothèse, malgré ce qu'elle peut avoir de hardi au premier abord, me paraît sans cesse plus vraisemblable, à mesure que je me familiarise davantage avec l'art et la personne du peintre piémontais. Avec l'inquiétude naturelle de son mobile génie, qui devait le pousser, quelques années plus tard, à se rendre à Parme pour étudier le Corrège, je l'imagine se mettant en route vers le nord, promenant sa curiosité sur les rives du fleuve vénérable qui, au début du XVI[e] siècle, recommençait précisément à être le vivant foyer de la vie artistique allemande. C'était le temps où venait d'arriver à Francfort, dans l'église des Dominicains, la magnifique *Assomption* commandée à Dürer

par le négociant Jacob Heller (1509). C'était le temps où Mathias Grunewald remplissait de ses bizarres et puissants poèmes chrétiens les églises de Mayence, d'Aschaffenbourg, du couvent d'Isenheim. C'était le temps où, dans la cathédrale de Fribourg, Baldung Grün peignait le merveilleux polyptyque qui, de toutes les œuvres que je connaisse, se rapproche le plus de ce groupe de peintures de Gaudenzio Ferrari. Baldung Grün, Grunewald, Dürer, on a l'impression que quelque chose de chacun d'eux se trouve dans l'œuvre du peintre italien, et précisément quelque chose du style particulier que chacun d'eux nous fait voir dans la période qui va de 1505 à 1515 : car on sait que ces maîtres, tout comme Ferrari, ont passé leur vie à changer de « manière ». Comment ne pas être tenté d'admettre, dans ces conditions, l'hypothèse d'un voyage du maître piémontais sur les bords du Rhin, alors qu'elle seule aurait de quoi nous expliquer, je ne dis pas seulement la transformation de son style et de ses pro-



Gaudenzio Ferrari (vers 1516).
La Vierge et l'Enfant entourés de saints
(Casa Borromeo, Milan).

cédés, mais jusqu'à l'essence la plus profonde de son inspiration esthétique?



Gaudenzio Ferrari (1529).
La Vierge et l'Enfant entourés de saints
(Église S. Cristoforo, à Verceil).

Et lorsque, vers 1518, Ferrari s'interrompt de ses travaux à la cathédrale de Côme pour aller étudier à Parme l'œuvre de Corrège, les souvenirs rapportés d'Allemagne continuent quelque temps encore à se mêler, chez lui, aux leçons nouvelles où il vient d'assister. Dans sa *Fuite en Égypte* de la cathédrale de Côme, des anges d'un moëlleux déjà tout corrégien flottent autour d'un groupe, et dans un paysage, évidemment inspirés de *la Fuite en Égypte* de Baldung Grün, à la cathédrale de Fribourg. Dans *le Mariage de sainte Catherine* à la cathédrale de Novare (1518), les deux influences apparaissent encore; mais déjà la plus forte est celle du maître de Parme; et déjà les *putti* de la prédelle (aujourd'hui au musée de Bergame) pourraient être attribués à un élève immédiat du Corrège. C'est de l'art du Corrège aussi que relèvent directement la grande *Vierge* et *la Déposition de Croix* de Turin (1521), et même *la Vierge avec des saints* de l'église S. Cristoforo, à Verceil (1529). Mais ensuite le génie de Gaudenzio Ferrari, s'étant pour ainsi dire saturé d'influences diverses, reprend librement la voie où nous l'avons vu s'engager vingt ans auparavant. Léonard et Borgognone, Dürer et Grunewald, Luini et Corrège, ils gardent tous une part dans les fresques de Saint-Christophe de Verceil (1530), dans celles de la coupole de Saronno (1536), dans celles de la chapelle de la Sainte-Couronne à Sainte-Marie-des-Grâces à

Milan (1542) ; mais ici l'art est si haut, la science si forte, l'expression religieuse si vivante en même temps et si poétique, que personne ne songe plus aux éléments qui



GAUDENZIO FERRARI (1536). — ANGES MUSICIENS
(Fragment de la coupole de l'église S. Maria dei Miracoli, à Saronno).

ont pu concourir à créer des œuvres d'une beauté aussi prodigieuse. Après un demi-siècle de recherches et de tâtonnements, Gaudenzio Ferrari a enfin réalisé l'idéal de mouvement expressif qu'il avait entrevu vers 1500, quand il peignait *l'Histoire de la Vierge* du musée de Turin. Il a enfin tiré de lui tout ce qui s'y trouvait en germe de vérité et de beauté, comme Rembrandt dans ses *Syndics*, ou encore Wagner dans

son *Parsifal :* et, lui aussi, bien qu'il ait constamment essayé de transformer sa manière, les chefs-d'œuvre éclatants de sa maturité nous le font voir tout à fait le même qu'il nous est apparu déjà dans ses premiers essais. Combien nous regrettons seulement, après cela, que les documents nous renseignent si peu sur la vie et le caractère d'un homme dont l'œuvre, par elle-même, est curieuse et émouvante à suivre comme le roman le plus pathétique ! Nous savons du moins qu'il a été, toute sa vie, d'une piété d'enfant; que, dans les contrats qu'il signait, il avait toujours soin de stipuler des avantages pour ses assistants; qu'il dédaignait l'argent au point de refuser les sommes qu'on lui offrait pour ses peintures, lorsqu'il les estimait trop chèrement payées; et nous savons encore que, détestant de tout son cœur les innovations inutiles, il ne cessait pas d'exhorter les habitants de ses vallées natales à conserver fidèlement les costumes, le dialecte, les mœurs de leurs pères. Dans le peu que nous connaissons de la personne de Gaudenzio Ferrari, comme dans tout ce qui nous reste de son œuvre, il n'y a rien qui ne soit pour nous le faire aimer.

On se tromperait du reste à croire que, en aucun temps, les Italiens aient dédaigné le génie artistique des « barbares » du nord. Dès la fin du XIVe siècle, dans toutes les régions de l'Italie, depuis Venise jusqu'à Naples, les églises se disputaient l'honneur de posséder des œuvres allemandes ou flamandes; et peut-être les historiens de l'art n'ont-ils jamais encore suffisamment insisté sur l'influence exercée, au delà des Alpes, par ces maîtres dont nous ne connaissons que les prénoms italianisés, et accompagnés de l'épithète *Alemanno* ou *d'Allamagna*. Mais il n'y a pas un seul de ces maîtres qui nous ait laissé de son passage en Italie une trace aussi charmante, ni aussi instructive, que le mystérieux « Juste d'Allemagne », dont on peut voir à Gênes, dans le cloître de la vieille église dominicaine S. Maria in Castello, une admirable fresque de l'*Annonciation*, signée, avec la date de 1451 et les quatre initiales C. R. D. Z. Dans un savant essai sur *les Peintres du Haut-Rhin et des contrées voisines vers le milieu du XVe siècle*[1], M. Auguste Schmarsow s'occupe précisément de cette fresque de Gênes et des influences diverses qui s'y manifestent. Très finement, il note le mélange tout particulier qui s'y trouve de l'esprit allemand et de l'esprit italien, mélange qui suffirait, à lui seul, pour contredire l'invraisemblable assertion de feu Hubert Janitschek, d'après lequel Juste d'Allemagne n'aurait fait que « copier librement l'*Annonciation* du grand retable de Gand ». Et pourtant je me demande si M. Schmarsow, de son côté, ne pousse pas trop loin le goût de l'analyse lorsqu'il veut reconnaître, dans l'*Annonciation* de S. Maria in Castello, des souvenirs directs des Van Eyck, et du maître de Flémalle, et de Gentile da Fabriano, et de Taddeo Bartoli, et de l'école bourguignonne de Claus Sluter. En réalité, l'œuvre de Juste d'Allemagne ne porte clairement la marque que de deux écoles, d'ailleurs unies entre elles par un étrange lien de parenté morale : l'école de Cologne et l'école de Sienne. Étienne Lochner et les maîtres siennois de la première moitié du *quattrocento* ont évidemment collaboré à la formation artistique de ce peintre allemand, et c'est à leur double leçon qu'il a dû de pouvoir produire une œuvre d'un charme vraiment sans pareil, pieuse et belle, pleine à la fois de la réserve allemande

1. *Die Oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV Jahrhunderts*, par Auguste Schmarsow, 1 vol. in-8° illustré, Leipzig, librairie Teubner, 1903.





Drouais (vers 1770). — Le vicomte Alexandre de Beauharnais

(Collection de M. J. H. FitzHenry, Londres).

Publié avec l'autorisation du *Burlington Magazine*.

et de l'élégance italienne. Si bien qu'on est tenté d'admettre, avec M. Schmarsow, que Juste d'Allemagne a fait partie, en 1450, comme Rogier van der Weyden, du grand pèlerinage jubilaire de Rome, et s'est, au retour, longuement arrêté à Sienne, où se célébrait alors la béatification de saint Bernardin. Quant aux initiales de la fresque, le critique allemand croit que les deux premières signifient : *Civis Ravenspurgensis* (citoyen de Ravensbourg), et que les deux dernières désignent le lieu de naissance du peintre, quelque village rhénan dont le nom commencerait par un Z. En tout cas, l'œuvre du vieux maître allemand est à coup sûr parmi les plus exquises que l'on puisse voir à Gênes, — encore une ville plus riche en art qu'on n'est trop souvent porté à le supposer; et il serait fort à souhaiter que quelqu'un prît enfin la peine de consacrer une étude approfondie à l'homme, trop peu connu, qui nous l'a laissée.

Nos archives départementales françaises réserveraient-elles aux historiens de l'art toute sorte de précieuses et importantes surprises? Déjà, en 1889, c'est à la Bibliothèque municipale de Saint-Omer qu'un jésuite belge, le P. Dussart, a découvert le document capital qui nous a appris, sans contestation possible, l'origine allemande de Hans Memlinc; et voici maintenant que, à Lille, dans les archives du département du Nord, M. James Weale vient de trouver deux pièces d'un intérêt considérable, qui nous font connaître la date exacte de la mort de Jean van Eyck. Ce sont deux extraits du *Compte de la Recette générale de Flandres* pour l'année 1441. Et je ne puis mieux faire que de les reproduire ici tous les deux, tels que les a transcrits M. Weale dans la dernière livraison du *Burlington Magazine* :

1° A Jehan van Eyck, pointre et varlet de chambre de monseigneur, auquel icellui seigneur a donné et ordonné prendre et avoir, sur ceste dicte recepte générale de Flandres, la somme de iij^c^lx livres du pris de xl gros monnoie de Flandres la livre, sa vie durant, à paier à quatre termes et paiemens en l'an, assavoir est Pasques, Saint Jehan, Saint Remy et Noel, soubz les condicions spécifiiées ès comptes précédens, pour ce icy pour les termes de Pasques et Saint Jehan l'an mil cccc quarante et ung, par ses quictances cy rendues à court Ciiij^xx^ livres du dit pris, valent...... iij^c^lx livres. (24 juin 1441).

2° A damoiselle Marguerite, vefve du dit feu Jehan van Eyck, paintre de mon dit seigneur, qu trespassa environ la fin du mois de Juing au dit an mill cccc quarante ung, à laquele icellui seigneur, considéracion eue aux bons et aggréables services que lui avoit fait le dit deffunct en son vivant, et pour pitié et compassion d'elle et de ses enfans demourez après le dit décès, a ottroié de sa grace espécial qu'elle ait et prengne pour elle et ses ditz enfans pour ung demy an la moitié de tele pension ou gaiges qu'avoit et prennoit de lui le dessus dit deffunct par chascun an en son vivant, lesquelz pension ou gaiges finerent au terme de la Saint Jehan mil cccc quarante ung par le trespas dicellui deffunct, comme il appert plus à plain par les lettres patentes de mon dit seigneur sur ce faictes et données en sa ville de Brouxelles, le xxij jour de Juillet ou dit an mil cccc quarente ung. Pour ce icy par vertu d'icelles et quictances de la dicte vefve, cy rendues à court, pour les diz gaiges ou pension d'un demy an escheu au Noel du dessous dit an mil cccc quarante et ung, la somme de ciiij^xx^ livres du pris de xl gros la livre, valent........ iij^c^lx livres. (22 juillet 1442).

On avait toujours cru, jusqu'ici, que Jean van Eyck était mort le 9 juillet 1440 : la première de ces deux pièces nous prouve que, au 24 juin 1441, jour dont elle est datée, le maître vivait encore et se trouvait en état de travailler; la seconde, datée du 22 juillet 1441, nous apprend qu'il est mort « environ la fin du mois de juin » de la

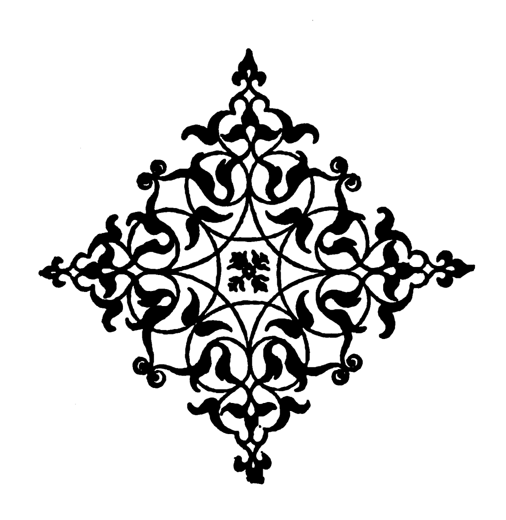


même année. Elle nous révèle en outre que la femme du peintre s'appelait Marguerite, comme sa sœur, et qu'il a laissé en mourant plusieurs enfants.

La livraison précédente (février) de la même revue contenait une très intéressante notice sur deux portraits de Drouais achetés récemment par un collectionneur anglais, M. FitzHenry, à un curé de village français, qui les tenait d'un héritage de famille. De ces deux portraits, l'un est une miniature d'une composition assez singulière ; on y voit un mari et sa femme, qui sont censés être peints sur une toile ovale, tandis qu'un gros homme, à leur droite, soulève le rideau qui recouvrait la toile, et qu'un nègre, à la partie inférieure de la miniature, semble soutenir le tableau pour nous le montrer. Le mari et la femme sont des portraits du marquis et de la marquise de Beauharnais ; le nègre sert, évidemment, à rappeler que le marquis de Beauharnais a longtemps été gouverneur de la Martinique ; et quant au gros homme qui nous présente le couple, on suppose qu'il n'est autre que Drouais lui-même. La supposition mériterait cependant d'être vérifiée, comme aussi l'attribution à Drouais de cette miniature, qui est au reste d'une finesse extrême, avec des rouges, des mauves, et des bleus charmants.

L'autre portrait, peint à l'huile, et que nous reproduisons ici, me paraît d'une attribution beaucoup plus certaine. Il représente un enfant de six ou sept ans, le vicomte Alexandre de Beauharnais, celui-là même qui devait devenir plus tard le premier mari de l'impératrice Joséphine, et le père d'Eugène et d'Hortense de Beauharnais. Le peintre l'a figuré nous montrant, avec un petit salut le plus gracieux du monde, les deux portraits séparés de son père et de sa mère. Et la miniature et le tableau sont certainement, à en juger par leurs reproductions, d'excellents morceaux de l'art français de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

T. DE WYZEWA



BIBLIOGRAPHIE

Les Questions esthétiques contemporaines, par Robert DE LA SIZERANNE. — Paris, Hachette, 1904, in-16.

Les articles isolés de M. Robert de La Sizeranne ont ceci de particulier que, réunis en volume, ils semblent avoir été écrits précisément en vue de ce volume et non pas destinés à des lecteurs de périodiques : c'est qu'une idée générale les domine tous, qui leur donne une force vive, capable de les faire résister aux attaques du temps; c'est que l'intérêt des problèmes posés, hardiment résolus par oui ou par non, est toujours considérable, et que les questions esthétiques que l'auteur y agite tiennent le plus souvent au caractère même d'une époque et, comme il le dit lui-même, sont « posées ou imposées à notre attention par la vie moderne ». Tel est le cas pour les chapitres de ce nouveau livre — *l'Esthétique du fer, le Bilan de l'impressionnisme, le Vêtement moderne dans la statuaire, la Photographie est-elle un art? les Prisons de l'art* — tous déjà connus de nos lecteurs pour les discussions qu'ils ont soulevées, tous à relire avec fruit pour les enseignements d'ordre général qu'ils apportent.

En parlant de la façon dont ces problèmes étaient posés et résolus, j'ai dit que c'était là une des raisons principales de l'intérêt toujours actuel de cet ouvrage : il faut ajouter que, dans une introduction qui forme presque un cinquième du volume tout entier, l'auteur expose son système de critique et comment il convient, suivant lui, de juger une œuvre d'art.

Ce chapitre n'est pas le plus intéressant pour cette seule raison qu'il est le plus nouveau de tout l'ouvrage : les indications générales qu'il contient en font un des plus substantiels essais d'esthétique qu'il nous ait été donné de lire depuis longtemps, et les conclusions qu'on en tire sont de nature à prouver à quel point l'auteur et son livre sont, avant tout, classiques.

Quelles sont, en effet, dit M. de La Sizeranne, les deux tendances de la critique d'art moderne? Elle se défie de son impression spontanée, par peur de se voir accusée de routine; elle s'enthousiasme pour toute manifestation neuve, dans la crainte de repousser le chef-d'œuvre de demain : ici et là, c'est le raisonnement par analogie qui prévaut, et l'on ne fait appel ni au témoignage des sens, ni à la comparaison des œuvres avec la nature. Or, « juger avec son goût — le goût s'exerçant sur les qualités spécifiques; ces qualités étant considérées dans leur rapport avec la nature — toute la méthode pour juger d'une œuvre d'art ne serait-elle pas là ? »

Notre éminent collaborateur le croit et le démontre; il le démontre par des raisonnements d'abord, et aussi, pratiquement, par les cinq chapitres de son livre; il le démontre, en ce style si personnel, expressif et « documenté », si bien fait pour revêtir les audacieuses théories de l'auteur de *Ruskin et la religion de la beauté*.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Habitations à bon marché et un art nouveau pour le peuple*, par Jean LAHOR. — Paris, Larousse, in-8°, fig., 2 fr.

— *Les Industries artistiques*, par Pierre MARCEL. — Paris, C. Reinwald, in-8°, fig., 6 fr.

— *La Vénus d'Arles et le Museon Arlaten*, par Jeanne DE FLANDREYSY. Préface de Frédéric MISTRAL. — Paris, A. Lemerre, in-8°, pl., 3 fr. 50.

— *L'Architecture française* de Jacques-François BLONDEL, réimpression sous la direction de MM. GUADET et PASCAL. Tome I[er]. — Paris, Librairie centrale des beaux-arts, in-folio, planches. Les 4 vol., 360 fr.

— *Les Arts de la femme*, encyclopédie pratique et complète, par Émile BAYARD. — Paris, C. Delagrave, 10 fascicules gr. in-4°, 1 fr. 50 l'un.

— *Le Cabinet d'armes de Maurice de Talleyrand-Périgord, duc de Dino*, par le baron de COSSON. — Paris, E. Rouveyre, in-folio, 23 pl., 120 fr.

— *Le Capitole romain antique et moderne*, par E. RODOCANACHI. La citadelle, les temples, les palais, les musées, les fêtes. — Paris, Hachette, in-4°, fig. et pl., 12 fr.

— *La Comédie-Française*, *1903*, par A. JOANNIDÈS. Avec une préface de L. LELOIR. — Paris, Plon-Nourrit et C[ie], in-8°, 7 fr. 50.

— *Le Décor par la plante. L'ornement et la végétation.* Théorie décorative et application ornementale, par Alfred KELLER. — Paris, E. Flammarion, in-8°, 3 fr. 50.

— *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, sous la direction de MM. Ch. DAREMBERG, Edm. SAGLIO et Edm. POTTIER. Tome III, 2[e] partie, L-M. — Paris, Hachette, in-4°, 40 fr.

— *Les Figurines de Tanagra et de Myrina*, par J. DANIELLI. — Paris, E. Bernard, in-8°, fig., 2 fr. 50.

— *L'Humorisme dans l'art moderne*, par Giorgio ARCOLEO. Traduit de l'italien par G.-Alba APRILE. — Paris, F.-R. de Rudeval, in-8°, 1 fr. 50.

— *Guide à l'usage des artistes et des costumiers, contenant la description des uniformes de l'armée française de 1780 à 1848*, par H. MALIBRAN. Avec une lettre-préface par Édouard DETAILLE. — Paris, Combet, in-8°, 12 fr.

— *L'Italie illustrée*, par P. JOUSSET. — Paris, Larousse, in-4°, 30 fascicules à 0 fr. 75 l'un.

— *Les Questions esthétiques contemporaines*, par Robert DE LA SIZERANNE. — Paris, Hachette, in-16, 3 fr. 50.

ERRATUM

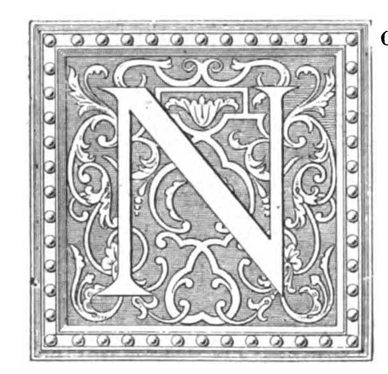
Dans l'article de M. Camille Mauclair sur *Adolphe Monticelli*, paru dans la *Revue* du 10 août dernier, les deux tableaux portant comme légendes : *le Pont* et *l'Assemblée*, ont été indiqués par erreur comme appartenant à M. Édouard André. Ils font partie de la collection de M[me] veuve Léon Chave, de Marseille, et doivent porter comme titres : *le Pont de l'Huveaume* et *le Retour de la Chasse*.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

AU MUSÉE DE TROYES

SCULPTURES ET OBJETS D'ART



Nous sommes en Champagne, pays d'élection pour la sculpture; nous sommes à Troyes, centre rayonnant de cette école troyenne qui, durant le XVIe siècle, a brillé d'un superbe éclat; nous sommes au point actif des échanges entre les plus riches provinces de la Gaule romaine, à proximité de ces « champs catalauniques » où se jouèrent les destinées du monde romain : autant de raisons pour que les collections de la capitale champenoise soient marquées au coin de la plus instructive variété.

Du fait d'une libéralité de Napoléon III, le musée de Troyes se trouve être devenu possesseur d'un des plus précieux trésors archéologiques de l'Europe entière : les armes mérovingiennes trouvées à Pouhan, près d'Arcis-sur-Aube. Ce fut en 1842, dans un champ, à fleur de terre, qu'eut lieu cette mémorable découverte. Deux armes de grand luxe avaient été enfouies, à l'époque barbare, près de la dépouille d'un chef mort en combattant; elles occupaient encore leur place le long du corps; les fourreaux seuls avaient été détruits par le temps; les lames et les garnitures de métal étaient entières. Il y avait une grande épée à deux tranchants, et un coutelas plus petit, des boucles, une agrafe, des colliers, des bracelets et une bague. Tous ces objets étaient en or massif, de premier titre, avec incrustations de verroteries poupres en cloisonné; la bague, également en or, portait, gravé sur son chaton, le nom d'HEVA. On était, à n'en pas douter, en présence de l'équipement de guerre d'un de ces grands chefs barbares qui s'étaient alliés aux Romains, pour défendre l'empire contre les invasions venues de la Germanie. Il n'est pas inutile de rappeler



qu'il a toujours été de mode en Gaule de se faire enterrer avec son épée ; cette mode s'est poursuivie jusqu'au moyen-âge. Le lieu de la découverte, proche de l'endroit où les hordes d'Attila avaient été arrêtées et vaincues par les légions romaines unies aux Wisigoths et aux Francs, le style des objets, contemporains de l'épée de Childéric, tout fit supposer, d'emblée, qu'il s'agissait d'un des hauts feudataires qui prirent part à la bataille de 451. L'empereur Napoléon III, s'étant rendu acquéreur du trésor de Pouhan, en avait fait don à la ville de Troyes, en souvenir de la fameuse bataille. M. Peigné-Delacour rédigea un mémoire qui tendait à établir que ses armes n'étaient autres que celles du roi Théodoric, mort au cours de la lutte, en 451. Cette opinion est encore admise par beaucoup d'archéologues. Ce qui est certain, d'ailleurs, c'est que ces pièces sont d'un travail admirable, qu'elles résument en toute perfection l'originalité profonde de l'art mérovingien issu des influences gothiques, scandinaves et sassanides : elles sont, avec l'épée de Childéric, le chef-d'œuvre de cette orfèvrerie à verroteries rouges cloisonnées d'or, qui fut le triomphe des ateliers de Reims et de Paris, et produisit les armes luxueuses dont on usait en Gaule au v[e] siècle. L'eau-forte de M. Hotin donnera une idée très juste des poignées de ces épées extraordinaires.



VIERGE DU XVI[e] SIÈCLE
(Musée de Troyes).

Le nombre des bronzes antiques est une des caractéristiques du musée de Troyes. Les séries sont si abondantes et si variées, surtout pour les objets de parure et d'usage, que la collection a pu être classée en quatre grandes périodes : 1° période celtique ; 2° période gauloise ; 3° période gallo-romaine ; 4° période franque. La région a été particulièrement féconde pour les périodes gauloise et franque. On ne saurait rencontrer d'objets gaulois plus caractéristiques que les brassards,

à décor incisé de losanges et de dents de loup (trouvaille de Vinets), et de types mérovingiens plus excellents que les grandes plaques de baudrier découvertes à Troyes. Les stries, les ondulations, les dents, les losanges gravés à la pointe, constituent la substance du principe ornemental des Gaulois, comme l'entrelacs est celui de l'époque mérovingienne.



PROPHÈTE DU XIIIe SIÈCLE
(Musée de Troyes).

Des bronzes de la période gallo-romaine, possédés par le musée de Troyes, je n'en retiendrai qu'un : une grande statue d'Apollon et une petite tête de taureau aux longues cornes garnies de boules terminales. Pour l'Apollon, les archéologues de la région avaient d'abord pensé à une statue de Mercure, dont le culte avait été si fort en honneur dans les Gaules ; mais M. Salomon Reinach, consulté, n'a pas hésité à reconnaître dans cette figure aux longs cheveux, empreinte d'un caractère particulier de *féminisme*, une représentation d'Apollon, influencée par le type alors si répandu de l'Hermaphrodite. De style un peu rude, mais de travail très fin, cette statue paraît remonter au IIe ou au IIIe siècle ; ses dimensions inusitées (1^{m}08), aussi bien que son remarbuable état de conservation et sa belle patine verte, lui assignent un rang éminent parmi les grandes œuvres de bronze de l'ère gallo-romaine recueillies sur notre sol. Elle fut découverte à Vaupoisson, canton de Ramerupt, par un cultivateur labourant son champ, en 1813 ; le bras gauche, trouvé quelques temps auparavant, n'avait pas été conservé ; à part la perte de ce bras, elle est entière.

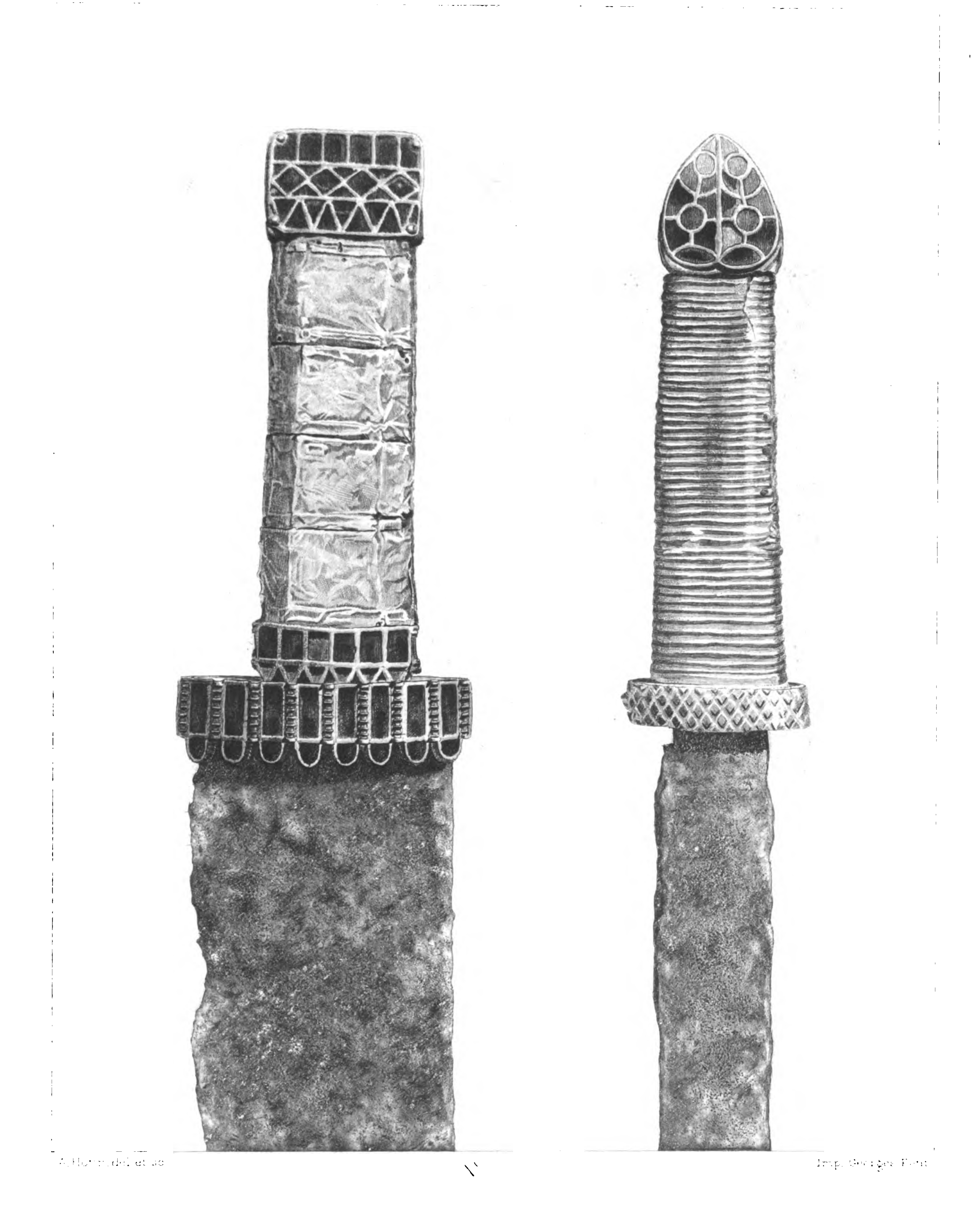
Dans un autre ordre d'idées, j'appellerai également l'attention des amateurs sur les plaques d'émail champlevé, d'exécution si parfaite, provenant des tombeaux des comtes de Champagne, et sur le très beau coffret n bois, sculpté par Bagard, de Nancy, pour Léopold de Lorraine.

Mais passons à la sculpture. Peu ou point d'œuvres du XIIe siècle ; c'est aux portails de Saint-Ayoul de Provins et de Saint-Loup-de-Naud qu'il faut aller se renseigner. Le XIIIe siècle, si productif en Champagne, est, par contre, représenté par une tête de *Vierge* de grand style, provenant de Montiéramey, et par deux statues de *Prophètes* en pierre peinte, de superbe allure, placées à droite et à gauche de la porte d'entrée (l'un terrasse l'Orgueil — c'est celui que nous reproduisons —, l'autre l'Envie) ; le XIVe siècle, par d'admirables gargouilles satiriques, provenant de la restauration de la cathédrale et de Saint-Urbain (il y a notamment un personnage demi-nu, à la face aplatie, aux lèvres épaisses, à la chevelure abondante, portant péniblement sur l'épaule une lourde amphore), qui est une merveille d'expression et de vérité. Pour le XVe siècle, et surtout pour le XVIe, les éléments d'information deviennent extrêmement nombreux. La statuaire champenoise au début du XVIe siècle, avec sa grâce forte, son corps ingénieux et pittoresque sans exagération, nous apparaît, au musée, sous les auspices de trois morceaux d'un dessin accompli et d'une exquise valeur d'exécution.



Buste de Louis XIV, par Girardon
(Musée de Troyes).

Voici d'abord une des portes en chêne sculpté, à claires voies, du Jubé de la Madeleine, chef-d'œuvre du menuisier Pierre Foucault (1516). Elles valent les meilleures boiseries parisiennes du temps de



A. H[illegible] del. et sc. — V — Imp. Georges [illegible]

ARMES MÉROVINGIENNES EN OR

TROUVÉES À POUAN

([illegible])

Louis XII ; peut-être sont-elles d'une composition encore plus élégante.

Au milieu de cette légion de *Vierges* exquises, qui sont la grâce, le sourire et le charme de l'école troyenne, en ce XVIe siècle où elle atteint son apogée, et dont M. Kœchlin, dans son beau livre sur la *Sculpture en Champagne*, a si bien défini les caractères délicats et tempérés (*Vierges* de Brienne-la-Vieille, de Vaudes, de Saint-Remi-sous-Barbuise, d'Origny-le-Sec, de Saint-Pantaléon de Troyes, de Chauffour, etc.), celle du Musée n'est certes pas la moins séduisante. Elle représente à perfection ce moment unique, où le gothique champenois achève son évolution sous les premiers souffles venus d'Italie. Par ses Christs, ses Piétas et ses Sépulcres, elle montre qu'elle avait connu aussi l'émotion, la douleur tragique. La sublime *Sainte Marthe* de l'église de la Madeleine témoigne suffisamment de l'intense sensibilité de cette belle école. Je ne prise rien tant, je l'avoue, que ces figures de Vierges. Celle-ci provient de l'ancien prieuré de Saint-Quentin; quelques mutilations en déparent malheureusement l'adorable harmonie ; mais les plis ont la largeur simple de la Vierge d'Olivet, de Michel Colombe, et la composition des lignes ne laisse rien à souhaiter; l'expression pensive et tendre du visage l'élève au-dessus des productions tourangelles. A ce point de vue tout spiritualiste, l'école de Troyes est sans rivale. Il est regrettable que cet instant de suprême beauté ait été si court. Or, on ne saurait nier que l'italianisme, avec son brio irrésistible, avec ses raffi-



BUSTE DE MARIE-THÉRÈSE, PAR GIRARDON
(Musée de Troyes).

nements, compliqués ici d'influences flamandes et allemandes, n'ait jeté le trouble dans cette sérénité.

De ces diverses pénétrations est sorti un art débordant et pittoresque. De brillantes individualités apparaissent, dont les productions font fureur. J'ai nommé Christophe Molu, Jacques Juliot, Dominique Florentin, Florent Drouin, François Gentil. C'est le maniérisme à l'italienne, avec son cortège d'exagération et de richesse, et aussi avec tout son prestige de virtuosité et d'élégance.

De Jacques Juliot, le musée de Troyes possède quatre bas-reliefs de marbre provenant de l'abbaye de Larrivour (1539). De Dominique Florentin, rien de certain, mais plusieurs morceaux qui se rapprochent de sa manière, tel ce merveilleux manteau de cheminée, en pierre blanche, encore rehaussé de ses anciennes dorures, provenant de l'hôtel Chappelaines, à Troyes, et daté de 1541. Ses deux créations maîtresses furent le jubé de la collégiale de Saint-Étienne (les débris se retrouvent en grande partie à Saint-Pantaléon de Troyes et à l'église Saint-Étienne de Bar-sur-Seine) et le mausolée de Claude de Lorraine, à Joinville, détruit à la Révolution et dont quelques fragments, conservés à la mairie de Joinville (cariatides de la *Tempérance* et de la *Justice*), au musée de Chaumont (quatre petites *Vertus* couchées), au Louvre et dans la collection de M. Émile Peyre, attestent la splendeur. Dominique tenait de son éducation italienne l'art de caresser le marbre ; avec plus de simplicité à la française, plus de noblesse et de style, il eût été un des maîtres de la Renaissance.

Même après cette floraison grandiose du XVI[e] siècle, l'école troyenne n'a pas dit son dernier mot. Troyes est, avec Dijon, la ville de France qui a vu naître le plus de sculpteurs. Au XVII[e] siècle brille au premier plan François Girardon, l'illustre auteur du *Tombeau de Richelieu*, à la Sorbonne, de l'*Enlèvement de Proserpine* et des *Bains d'Apollon*, à Versailles. On voit de lui, à l'église de Saint-Remi, où un monument a été élevé à sa mémoire, le beau Christ en bronze du maître-autel que tous les touristes vont admirer. Au musée, nous trouvons plusieurs de ses œuvres et non des moindres : un bas-relief délicieux, en marbre (l'*Exhumation de M[me] de Lamoignon*), provenant du tombeau de M[me] de Lamoignon à Saint-Leu ; un bas-relief en bronze (*Saint Charles Borromée communiant les Pestiférés*), provenant de la chapelle Saint-Charles, à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, à

Paris ; les modèles des médaillons que Girardon avait exécutés pour sa réception à l'Académie de Peinture et de Sculpture, en 1657 (ils ornaient autrefois le cabinet de l'érudit avocat troyen Pierre-Jean Grosley), et deux bustes en marbre de *Louis XIV* et de *Marie-Thérèse d'Autriche*, qui viennent tous deux de l'ancien château d'Édouard Colbert, à Villacerf, ainsi



COFFRET DE LÉOPOLD DE LORRAINE, PAR BAGARD, DE NANCY
(Musée de Troyes).

que deux beaux *Sphinx* de marbre blanc et deux groupes d'enfants.

Les bustes de Vassé, offerts à la ville de Troyes par Grosley, au nombre de cinq, ont été l'objet d'une piquante étude de M. Pierre, et l'histoire de leur commande a été contée tout au long. Ils représentent cinq illustrations troyennes : *Pierre Mignard*, premier peintre du Roi ; *François Girardon*, le sculpteur ; *Pierre Pithou*, le jurisconsulte ; *Charles Le Cointe*, le savant oratorien, auteur des *Annales Ecclésiastiques de France*, et le poète *Jean Passerat*. Tous cinq sont des meilleures œuvres de Vassé, sans toutefois prétendre à prendre rang parmi les chefs-d'œuvres iconiques ; le

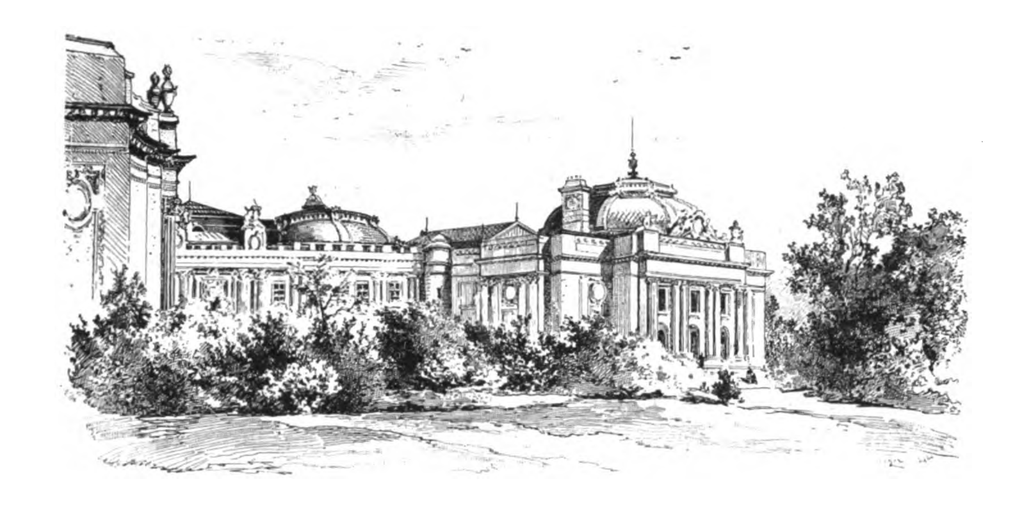
Mignard n'est qu'une habile imitation de l'admirable buste du Louvre par Martin Desjardins. Il est à regretter également que le Passerat n'ait pas été fait d'après la spirituelle et si physionomique gravure de Thomas de Leu, qui est, elle, un absolu chef-d'œuvre. J'ai eu entre les mains l'exemplaire de Grosley, des *Poésies* de Passerat, orné de cette gravure, avec la signature du possesseur et la date de *1783*. A cette date, le buste était fait et il se peut que Grosley, au moment de la commande à Vassé, n'ait pas connu l'estampe de Thomas de Leu. Ces cinq bustes s'étaient échelonnés aux Salons de 1757, 1759, 1761 et 1765.

Je mentionnerai encore le plâtre de la charmante *Phryné* de Pradier, du Salon de 1845, qui est de ses meilleures œuvres (don de M. Argence, ancien maire, en 1899), et le modèle du très curieux buste d'Antoinette-Gabrielle Charpentier, la première femme de Danton, par le sculpteur sourd-muet Deseine, l'auteur du *Mirabeau* de Rennes, avec cette inscription : « Morte le 10 février, exumé (*sic*) le 17 pour être moulés (*sic*) sur nature. Fait par Deseine, 1793 ».

Le statuaire Simart, fils d'un menuisier de Troyes, a désiré que sa ville natale pût montrer l'ensemble de ses œuvres. En exécution de cette volonté, Mme Simart a donné au Musée de Troyes, pour y former une salle spéciale, tous les modèles en plâtre qui ornaient l'atelier de son mari. Cette réunion a son éloquence ; elle honore la mémoire de celui qui a su mettre en ses productions un si haut sentiment de dignité et de conscience, suppléant parfois au défaut de spontanéité par les délicats raffinements d'une intelligence cultivée. Simart, en somme, gagne à être connu ; sous son apparente froideur, il dissimule les inquiétudes d'un véritable chercheur. Il a énormément travaillé et dans les sens les plus divers. Nous pouvons admirer ici le modèle même de la Minerve de Dampierre, restitution archéologique de l'Athénà chryséléphantine de Phidias, exécutée sous les auspices du duc de Luynes, ainsi que les plâtres des bas-reliefs du tombeau de Napoléon aux Invalides.

Notre grand sculpteur contemporain, M. Paul Dubois, qui est de la Champagne, a également entendu favoriser son pays natal par une réunion de ses plus beaux modèles, parmi lesquels le *Narcisse*, le *Chanteur florentin*, le *Connétable de Montmorency* et le *Tombeau de Lamoricière*. On voit que le livre d'or du Musée de Troyes reste ouvert.

Louis GONSE



LES SALONS DE 1904

L'ARCHITECTURE

L'artiste que ses collègues ont honoré de la fonction, — redoutable en son irresponsabilité collective, — de membre du jury au Salon, a quelque peu aliéné sa liberté pour malmener publiquement les œuvres, même en un coin de *Revue* où sa signature d'architecte n'est pas pour qu'on aille la chercher avec intérêt.

Il lui est particulièrement doux d'avoir à rencontrer quelques beaux morceaux où accrocher ses éloges, et de négliger la critique — d'ailleurs bien inutile — de la foule des compositions sans avenir probable, des imaginations sans sanction, des études et épreuves scolaires et des médiocres aquarelles, car nos confrères sont de féconds aquarellistes.

Nous en avons reçu de tous les pays de la terre, de notre vieux Paris, de Fontainebleau, de Versailles et de Saint-Cloud, de la triste et pittoresque Bretagne, de Coucy, de Bourges, de l'Auvergne qui ne cesse justement de gagner en faveur, des gorges du Tarn, d'Avignon, du Puy, de Carcassonne, des Alyscamps, de la Savoie, de la Côte d'azur, de Marseille, d'Angleterre; mais l'Italie et la Sicile sont toujours les pays de prédilection. L'Engadine les serre de près, et la Grèce s'offre classiquement



et de façon exceptionnellement variée, dans la vision et la transposition exquise de M. Guinetti; mais l'Espagne n'est pas négligée, ni la Tunisie, ni l'Algérie, ni le Maroc, et nos colonies nous donnent même à signaler de curieuses vues du Tonkin.

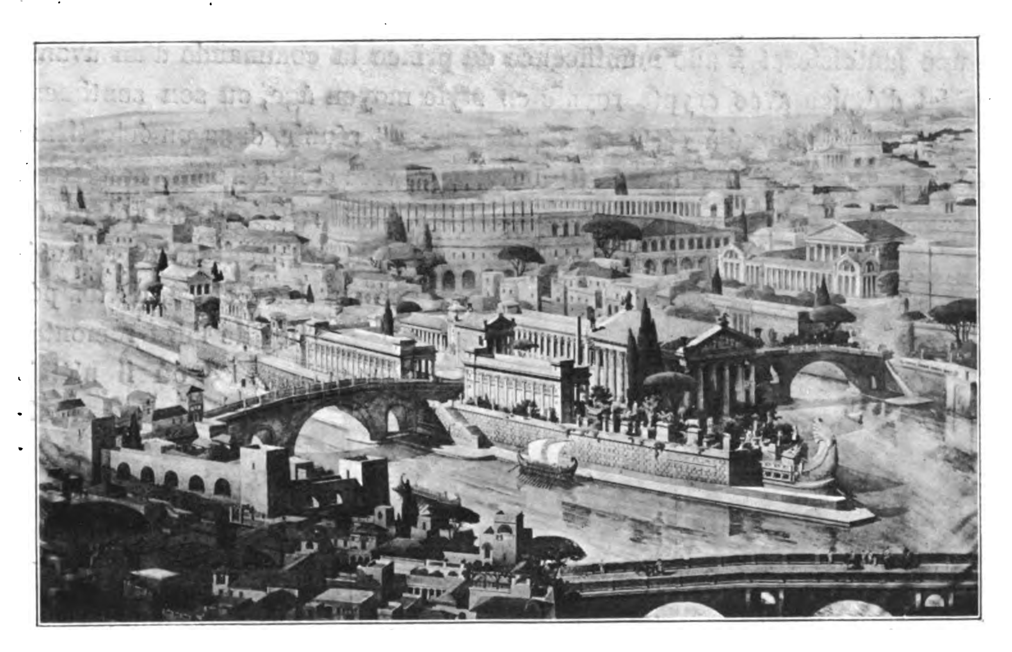
Allez, Madame, — qui ne me lirez pas jusqu'au bout, — braver les représentations géométrales de notre art sévère, et n'hésitez pas, si vous avez quelque cadeau à faire à propos d'un souvenir gracieux de voyage, à choisir parmi le nombre considérable d'œuvres très souvent distinguées, délicates et sincères, que seront heureux de vous céder, suivant une juste et modeste rémunération, des artistes flattés de se voir rechercher pour des esquisses si libres, si spontanées, enfantées pour le seul plaisir de leurs auteurs.

Mettrai-je quelques noms? Ariès, Bans, Bernier, Boileau, Chancel, Delaporte, Duval, Ébrard pour la gloire de Marseille, Granet, Guéneau, Guédy, Hourlier, Hulot, Rouveyre et ses vues de Sainte-Pélagie, Moisaud mort très jeune, Morel, Navarre, les Ottin qui font de l'aquarelle en famille, Perrin, Proust, de Fonseca, Tièche, dont les dessins de dimension inusitée glorifient très brillamment l'Opéra et Saint-Étienne-du-Mont, tandis que Truffaut nous célèbre l'île Notre-Dame et Paul Wallon le Pont-Neuf, Wybo, etc. On éprouve quelque honte à citer ainsi au hasard : c'est un procédé tout plein d'injustice. Il faut se faire un devoir maintenant d'être trop concis, puisque aussi bien le temps manquerait pour que des illustrations explicatives justifient mes préférences.

Un jeune artiste, Ch. Wallon, qui s'entend en aquarelle à l'exemple de son père, a, de parti pris, voulu en négliger le secours si précieux, dans le très sérieux travail qu'il a fait sur la charmante petite église du village de Champagne-sur-Oise, en cours de restauration. C'est un des meilleurs relevés du Salon où brille une magnifique restitution du château de Nantes, de M. Déverin. L'érudition, la connaissance des formes et du caractère des architectures de différentes dates qui s'y superposent, y rivalisent avec une entente de l'agencement et du pittoresque, tout à fait à l'honneur de cet artiste, digne de toute estime. Sur un sujet d'un intérêt moindre, M. Renou a aussi fait preuve d'une bonne conscience dans la restitution du château de Beauregard.

M. Lecœur a non seulement reconstitué, mais agrandi et aussi trans-

formé une maison à Vimoutiers. Cette entreprise dangereuse poursuit un but tout différent de celui des auteurs de restaurations confinés dans le rôle limité de reproducteurs respectueux des bâtisses détériorées, soit en de délicats rendus comme M. Geoffroy pour les édifices de la Renaissance, à Reims; soit en des dessins précis, comme ont fait M. Jacoby pour la Bibliothèque de Fontainebleau, M. Chauvallon pour le manoir de Beaure-



R. PATOUILLARD
RESTAURATION DU TEMPLE D'ESCULAPE DANS L'ÎLE TIBÉRINE, A ROME.

gard ou les remparts de Menetou-sur-Cher, M. Bertin pour l'abside de l'église de Mézy, M. Lesage pour celle de Chécy (Loiret) et de Bagneux (Seine).

Les dominant toutes par leur belle exécution, les études d'églises byzantines de M. Letourneau doivent être admirées sans réticences.

Pendant que nous traitons de résurrections, arrêtons-nous, au hasard des salles, devant une de ces exhumations de civilisations disparues, devant l'évocation des monuments naguère accumulés à l'île Tibérine, travail de Romain — dans toutes les acceptions du terme — puisque M. Patouillard l'a perpétré à la villa Médicis.

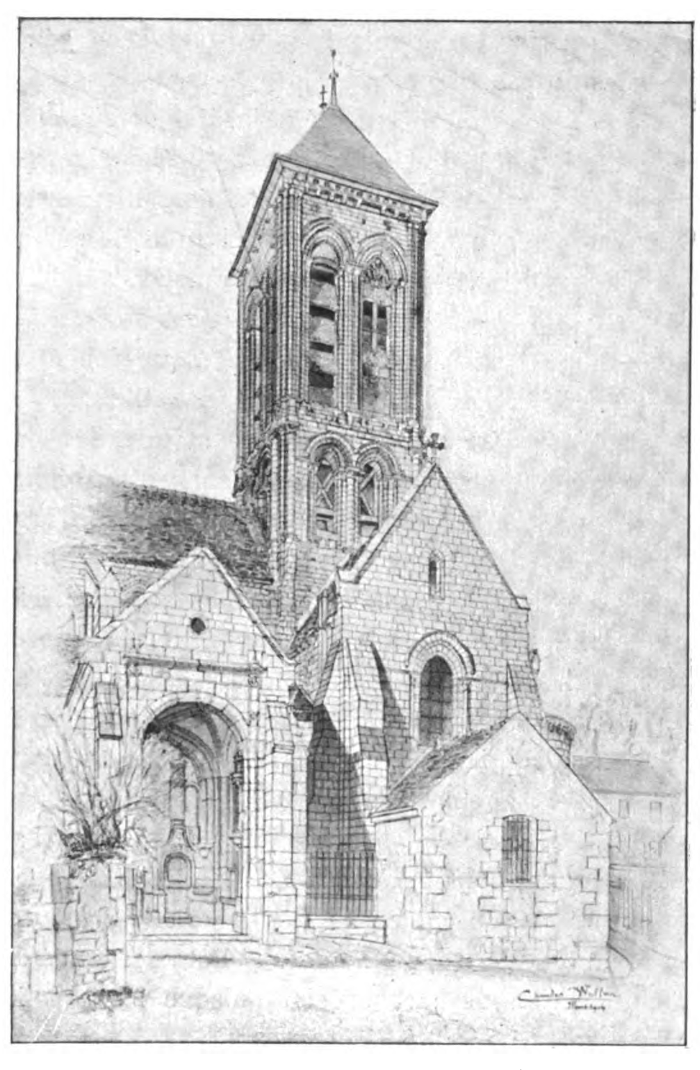
En dehors des circonstances spéciales ou du goût personnel qui peuvent attirer des artistes vers ces études du passé, l'habitude du pastiche a fait naître des produits spéciaux destinés à vieillir vite, traités par leurs auteurs comme s'ils avaient vécu il y a plusieurs siècles. Voici M. Bourgeois, qui d'abord a présenté en de bons dessins une série d'édifices belges étudiés au point de vue de leur comparaison avec des œuvres françaises, en quoi il mérite d'être signalé à notre reconnaissance. Doit-il à une fantaisie et à une munificence de prince la commande d'un avant-projet d'église avec crypte royale en style moyen âge, ou son sentiment intime l'a-t-il poussé à cette conception devant réunir, dans un éclectisme bien fâcheux, — à Laeken, — à côté des œuvres considérables confiées à notre confrère Girault, une manifestation d'art religieux en retard de quelques siècles ? Il eût été si intéressant de tenter l'aventure de caractériser chrétiennement le temps où aura vécu ce roi des Belges, de tempérament original, grand protecteur de notre art, au lieu de faire remonter l'abri donné aux dépouilles de sa dynastie à une époque où il n'était guère question du royaume de Belgique. Pareil anachronisme nuit cruellement à l'étude d'un voisinage aussi factice et déconcertant pour les historiens et les archéologues de l'avenir que les fantaisies d'un Adrien.

Une autre église, exposée par M. Jules Blondel, relève d'une influence plus récente, plus rapprochée de nous, de la Renaissance. Comme la précédente, elle mériterait d'être étudiée et nous y prendrions plus de passion si nous y trouvions plus d'esprit moderne.

M. Gosset, rentré au bercail de la Société des Artistes, après une frasque à la Nationale, a tenté, lui, depuis bien longtemps, avec un succès inégal, de rénover notre art religieux. Il doit en être loué, même pour cette intention seule, mais, de plus, son effort vers l'application de ses principes n'a jamais été aussi heureux qu'en l'église de Saint-Jean-le-Divin pour New-York, où les coupoles sont le point de départ du système de décoration comme de composition. Dans notre souci de découvrir quelque tendance moderne vers l'expression de la Foi, signalons au passage un petit morceau décoratif : un reposoir qui est harmonieux d'effet et original, par M. Krier.

D'Italie nous est venue une étude, crevée dans le trajet, étincelante et fulgurante, d'un chœur archéologique, qu'il faut signaler comme une

manifestation de l'art à l'étranger; elles sont rares à notre Salon. M. Mancini en est l'auteur. Il ne convient pas non plus d'oublier une petite église de village de M. Antoine, qui n'est peut-être pas tout à fait pour le pays du Nord auquel elle est destinée, mais permet d'apprécier le gentil effort d'un jeune.



C. WALLON. — RELEVÉ DE L'ÉGLISE DE CHAMPAGNE (OISE).

Et puis, cette confusion de Babel sera peut-être elle-même la caractéristique de notre temps troublé et la démonstration de son absence de convictions en la matière, puisque nos guerres de religion, dans les perpétuelles crises de notre pays tourmenté, si cruelles à nos édifices, ont pourtant marqué dans notre histoire d'architecture religieuse.

Au reste, comme de coutume, il ne faudra guère espérer trouver dans les châssis exposés au Salon la marche cinématographique de notre art : on y compterait les reproductions d'œuvres exécutées. Presque toutes sont des projets : projets à demi scolaires pour l'obtention du diplôme d'architecte à l'École des Beaux-

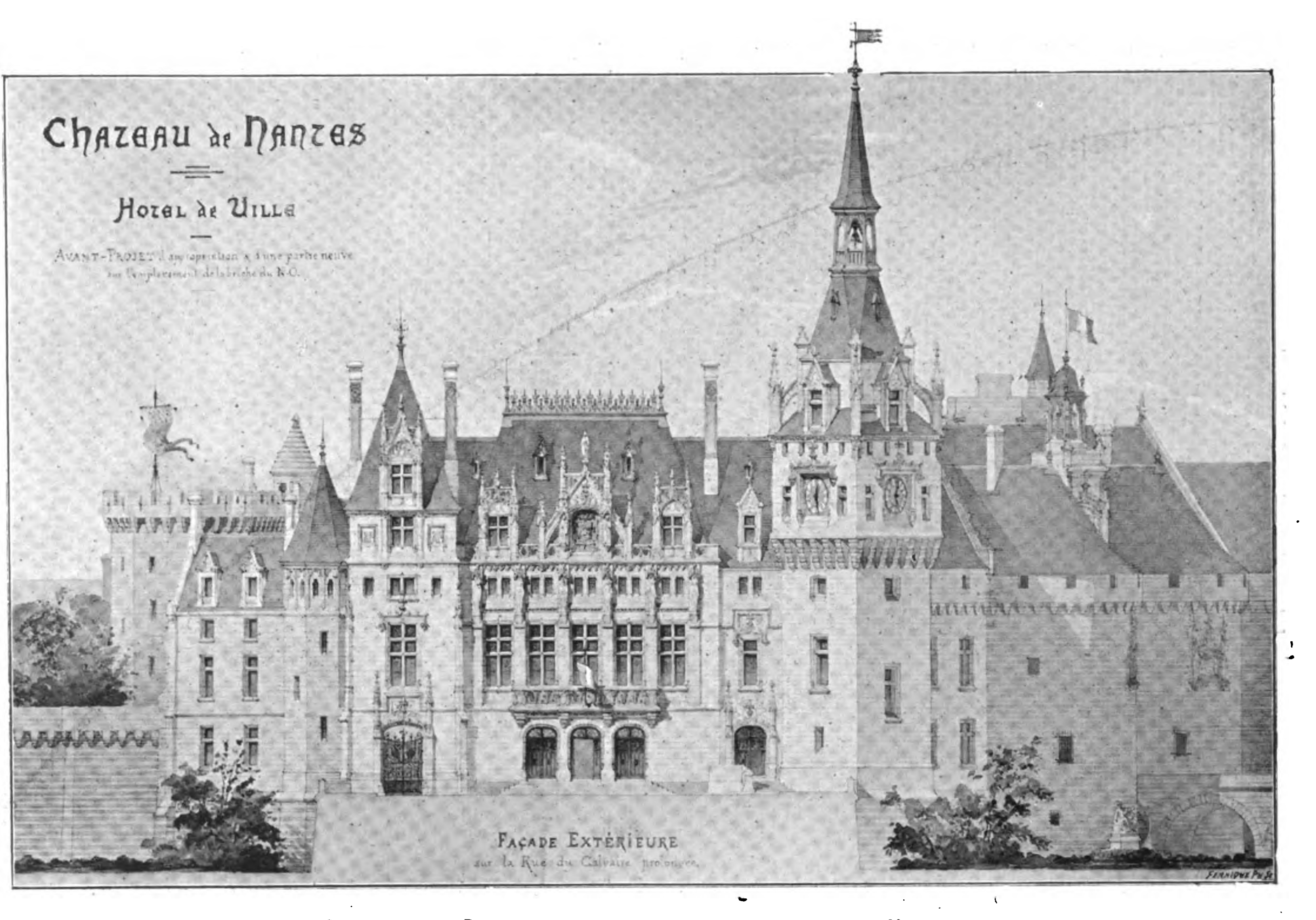
Arts, projets exhumés de concours de l'Institut pour le prix de Rome, projets de concours publics, sortis avec ou sans succès de ces épreuves, projets issus de la fantaisie ou de la marotte de leurs auteurs, ceux-ci non des moins passionnants, puisqu'ils visent généralement nos relations sociales ou économiques.

Dans cette dernière catégorie, il faut signaler la Gare centrale des chemins de fer pour Paris, effort d'imagination débordant, énorme, complexe, par M. Bouchet, issu du domaine des rêves dont il est bon de voir les jeunes imaginations poursuivre la chimère ; comme aussi le Centre urbain, édifié pour les moyens de transport, de M. Jouven, et plus encore un immense travail : le canal entre deux mers, à Bordeaux, par Prévôt. Le centre manufacturier des soies en Annam doit être rangé auprès des précédents ; il est présenté par M. Rousselat.

Malgré notre secret entraînement pour les élucubrations désintéressées que ne récompenseront nulles chances de réalisation, nous ne saurions nous montrer trop sévères pour l'audacieux M. Traxler, qui s'est aventuré pendant des mois à chercher une belle composition de Parlement, sur l'emplacement du jardin des Tuileries. Ce sacrilège mériterait toutes les injures, dût la floraison de pierre qui remplacerait celle des marronniers constituer un chef-d'œuvre.

Les concours scolaires ne rentrent pas tous dans ce classement des œuvres d'imagination. Plusieurs ont présenté, pour soutenir la sorte de thèse qu'est le concours du diplôme, des projets auxquels ils avaient fait courir la chance d'une exposition publique sur l'appel de Municipalités. Ainsi voyons-nous les dessins de M. Barrias pour le cirque de Limoges, œuvre récompensée à un rang honorable dans un concours auquel ont pris part M. Morize, MM. Ballez et Boursier, et où nous ne pouvons reviser l'appréciation du jury spécial puisque les premiers récompensés nous manquent.

L'ambition de conquérir ce diplôme, qui devient plus utile de jour en jour à ses titulaires, a produit la maison forestière de M. Féret; une hôtellerie pour la Côte d'Azur de M. Paumier ; un immeuble pour société coopérative de M. Harant ; un sanatorium de M. Salle ; un club pour la ville de X..., très complète étude de M. Lévi; un club nautique au Bois de Boulogne de M. Ledru.



Déverin. — Projet de restauration du chateau de Nantes.

L'appât d'un prix de l'Académie des Beaux-Arts portant le nom d'un architecte, Achille Leclère, a suscité les efforts de M. Adolphe Thiers sur un escalier de musée où se sont essayés un jeune commençant M. Maigret, et M. Payret-Dortail.

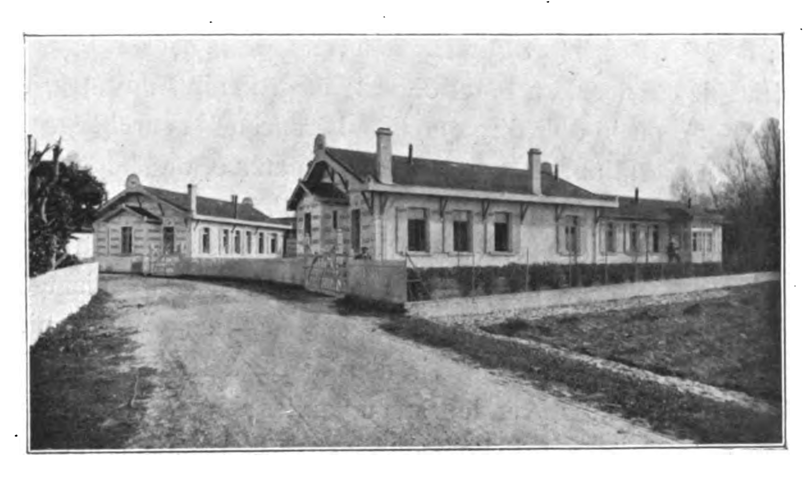
Les concours du prix de Rome nous apportent une vaste composition de M. Fougerousse : la Place publique, un de ces amples programmes dont on reproche quelquefois la redondance aux vieux rêves irréalisés des membres de la classe d'architecture de l'Institut, oubliant qu'à cette heure même, une ville de courte histoire, Cleveland, en Amérique, a livré aux artistes le thème bien plus important du groupement de tous ses édifices publics sur un ensemble de promenades grandioses devant rivaliser avec les Champs-Élysées, les Tuileries, Versailles, et les restes des splendeurs dont nous conservons la fierté. Il y a aussi une ancienne connaissance : une Imprimerie Nationale qu'un des concurrents, M. Hubaine, nous sert à nouveau, supposant qu'une nouvelle clientèle jugera autrement que les visiteurs spéciaux de la Salle Melpomène, au quai Malaquais, le reste d'une compétition envolée.

Dans les concours publics visant l'exécution du travail par le vainqueur, nous avons à signaler, peut-être aussi par un secret désir de revision, pour la première des épreuves à deux degrés auxquelles la ville de Troyes a soumis des artistes — nombreux à son appel, — MM. Deperthes, Fortier, Morize; la gare de Bâle, avec une œuvre très intéressante de M. Fivaz, et un effort moindre, mais encore attachant, de M. Lajoie, ainsi que le théâtre de M. Tabel, pour Coulommiers, théâtre dont l'exécution a été donnée à MM. Robida et Duval.

Notre tendresse va volontiers aux œuvres exécutées pour lesquelles la longue persistance de l'étude a approché davantage de la perfection. Avant d'en signaler le petit nombre, et d'exprimer le regret que si peu d'architectes soient empressés, une œuvre finie et exposée au grand soleil, à la réduire en dessins patients et très coûteux pour la ramener à l'échelle des regards des flâneurs au Grand Palais, je veux noter une création des plus curieuses, des plus rares, qui sortira peut-être prochainement du domaine de l'hypothèse, un Observatoire astronomique de M. Chanut, d'une recherche scientifique, d'une précision absolue, déconcertant en quelque sorte pour les artistes, puisqu'il crée de l'art avec ce qui, si souvent, lui est le plus

opposé. Nous avions vu jadis sortir de notre École, pour en obtenir le diplôme, une œuvre du même auteur, vraiment magistrale. Cette nouvelle composition témoigne d'une alliance si curieuse de l'esprit scientifique avec les concepts qui sont les nôtres, que la qualification d'originalité ne serait pas trop pour caractériser cette œuvre.

Elle n'est pas cependant unique au Salon : M. Friésé a eu la gentillesse de reproduire pour les Parisiens, soupçonnés d'être peu voyageurs — au point d'ignorer ce qui se passe à leurs portes, — de reproduire et de com-



CAMUT. — UN SANATORIUM A ARÈS (GIRONDE)
(Fondation de M. et Mme P. Wallerstein).

pléter ce qui demeure encore inachevé dans sa grande usine du Métropolitain, en des dessins de la conception d'un ingénieur-architecte où la juste traduction des besoins d'une belle industrie a atteint la grandeur par la simplicité et la rigueur mêmes.

M. Friésé a exécuté force travaux particuliers honorables, d'un ordre plutôt cossu, notamment une très grande maison de rapport aux Champs-Élysées; mais il excelle dans l'architecture spéciale des établissements industriels, ce à quoi l'ont préparé ses origines de l'École centrale et de l'École des Beaux-Arts. Il m'est agréable de le complimenter de ce double succès, en un éloge auquel j'associerai, pour des raisons analogues, M. Perronne, naguère architecte de la ville de Paris, pour sa manufacture de biscuits Hannin.

En énumérant les projets de tribunal de commerce de MM. Gay et Ballide, le joli sanatorium de M. Camut, la caisse d'épargne de Montbrison, par Lameizière et Duplaix; le collège municipal de Châlons-sur-Marne, par Picquart; des villas menues et élégantes à Houlgate, par M. Levicki, fidèle à ce coin préféré; un morceau d'hôtel, rue Villaret-Joyeuse, par M. Rives, et une résidence d'une somptuosité américaine, à Jusedo (New-York), par M. Robertson, nous croirions avoir fini, si nous ne retrouvions dans nos notes trop sommaires, malgré cette énumération si longue, des œuvres exotiques dont nous ne soupçonnons pas le sort probable : de MM. Robert et Hameau, coutumiers du succès, tentant toutes les occasions de chances, un hôtel de ville et des salles de fêtes, à Durban (colonie du Cap), où je dois dire que l'exubérance et la surcharge semblent difficilement en situation, et enfin, de M. Ramanayo, un Malgache authentique, la tentative de créer un hôtel de ville à Tananarive. Sans doute, il convient que la puissance protectrice n'abrite pas ses administrations dans des logis indigènes pastichés; les Romains, grands colonisateurs, ont transporté leur architecture dans tous les coins de leur vaste empire. Mais ce n'est pas une raison pour couvrir d'ardoises, à Madagascar, de hauts toits pointus transplantés avec leurs campaniles de nos hôtels de ville du Nord. Notre fidèle sujet aurait pu trouver dans l'art moderne des inspirations plus méridionales.

Le sujet étant plus qu'épuisé, allons, si vous le voulez bien, voir à l'Exposition d'à côté si les architectes ont, cette année, remplacé le nombre par la qualité.

Le récit de cette visite ne saurait tenir beaucoup de place : visiblement, la Société nationale ne gagne pas en faveur auprès des architectes.

Ma déconvenue à cet égard est caractéristique.

Engagé dans le vestibule de gauche, ayant franchi une haute porte sur laquelle se lit : « Architecture », pour pénétrer dans un endroit noir où on distingue difficilement quatre ou cinq châssis, je revins sur mes pas pour en constater quelques autres, remplissant les intervalles entre des chambres à coucher mélancoliquement distinguées, des meubles d'exécution curieuse, tantôt rudimentaires, tantôt poussant le raffinement jusqu'à la naïveté, des vitraux, des objets relevant indirectement de notre art, puisque tout ce qui est décoration en est tributaire, mais que je dois



Charles Cottet. — Femmes de Plougastel-Daoulas au Pardon de Sainte-Anne-la-Palud.

laisser au collègue en critique qui en a pris la charge spéciale..., et très sincèrement me voici en quête d'un gardien.

— S'il vous plaît, veuillez m'indiquer l'architecture !

D'un geste arrondi, qui fait honneur aux bonnes intentions de ce serviteur soucieux de la bonne renommée de sa maison, il m'indique autour de lui tout le rez-de-chaussée surélevé. Mais quand je l'eus pressé d'y mettre plus de précision, il me fallut bien reconnaître que j'avais déjà tout vu.

Vraiment, si sympathique que soient l'art et la personne de M. Tony Selmersheim, il ne m'est guère possible de ranger dans notre domaine l'agencement d'une voiture automobile de grand tourisme et une salle à manger en tamaaoude plain-ciré; et alors, quand j'aurai dit que MM. Sauvage et Sarazin ont exposé des maisons ; M. Storez, M. Provensal, M. Collin, M. Besnard, M. Planché, des villas; MM. Polti et Decoudes, des études d'archéologie religieuse, j'aurai été large dans l'énumération de ce que nous offre le Salon concurrent, celui qui a un peu usurpé cette vieille appellation : *le Salon*, que l'État avait consacrée depuis un siècle et plus, et dont la Société des Artistes a maintenu la tradition.

On souhaiterait que cette rivalité factice fût plus fructueuse.

J.-L. PASCAL

LA PEINTURE

S'il est permis d'exalter *l'École d'Athènes* de Raphaël comme le chef-d'œuvre de la peinture et de la trouver supérieure à *l'École de Platon* de M. Paul Buffet, il semble encore moins défendu de s'intéresser aux efforts nouveaux. Toute œuvre humaine, et l'œuvre d'art en particulier, qui joue, dans l'humanité, le rôle mystérieux de la fleur dans la nature, se présente à nos yeux sous ces deux aspects : à sa valeur esthétique ou morale absolue s'ajoute une suggestion relative qui nous parle du terrain dont elle est éclose ; un heureux accord de couleurs n'est pas seulement un enchantement suprême, un parfum pour l'âme : c'est une manifestation de la vie, un effet qui survit à sa cause, une preuve nouvelle des dispo-



sitions d'une époque ou d'une race, d'une force individuelle ou d'un temps. Et si l'esthète, sévère, invoque dogmatiquement les lois pour juger les faits, l'historien, plus libéral, s'en voudrait de ne pas tenir compte de l'éternelle métamorphose. Au critique de souligner les chefs-d'œuvre quand il en rencontre, en marquant leur place précise dans l'évolution.

La nature est une et l'art divers. Quel discours nous tiendra le Salon de 1904, le Salon formé par la réunion, malheureusement imaginaire toujours, des deux Sociétés rivales sous la verrière du Grand Palais?... Quel témoignage inédit, parmi tant de redites, nous proposeront ses 3.187 tableaux (sans compter les dessins, souvent supérieurs aux toiles), sur un total effrayant de 7.653 envois? Heureux les visiteurs du Salon, deux fois centenaire, de 1704, qui ne comptait que 471 ouvrages au palais du Louvre! On était en septembre : La Tour venait de naître à Saint-Quentin... Et les gazettes prétendent que cette exposition de deux mois montra « des nouveautés d'une surprenante beauté... »

Le double Salon d'aujourd'hui va-t-il permettre de telles hyperboles? A défaut de merveille ou de grand style, ses trois milliers de cadres doivent contenir, au moins, plusieurs bonnes toiles et quelques tendances nouvelles... Lointaines apparaissent les luttes entre l'académisme et le romantisme, les querelles des réalistes avec les poètes; l'impressionnisme lui-même a terminé son évolution; le genre préraphaélite, importé de Londres, n'a guère fleuri sur le continent. A considérer la candeur invétérée de M. Maurice Denis ou le *Castor et Pollux* de M. Rouart, le symbolisme intransigeant des jeunes est demeuré stationnaire. Les plus indépendants piétinent sur place. Enfin, quel chapitre, ou plutôt quel début de chapitre, ajouterons-nous à l'histoire de l'art français que l'an de grâce 1904 permet d'analyser presque entièrement dans son ensemble, depuis le printemps méconnu de nos Primitifs jusqu'à l'automne luxuriant du Luxembourg, quintessence de nos Salons? Et, sans aller jusqu'à Saint-Louis, en quelle posture trouver notre art de France en présence de l'art étranger?

James Whistler est mort, l'année dernière, en laissant planer le mystère, qu'il affectionnait, sur sa personne et son œuvre, et sa contribution posthume de cinq cadres ne pouvait le représenter plus imparfaitement... Son dilettantisme a laissé des traces ; mais ne dirait-on pas

qu'un rayonnement nouveau s'efforce à percer les ombres ? Des maîtres des originaux sont absents : l'Espagne a gardé M. Zuloaga, la Belgique M. Struys ; M. Henner fait défaut, pour la première fois depuis quarante ans ! Mais nos yeux reconnaissants retiennent aussitôt l'infatigable effort



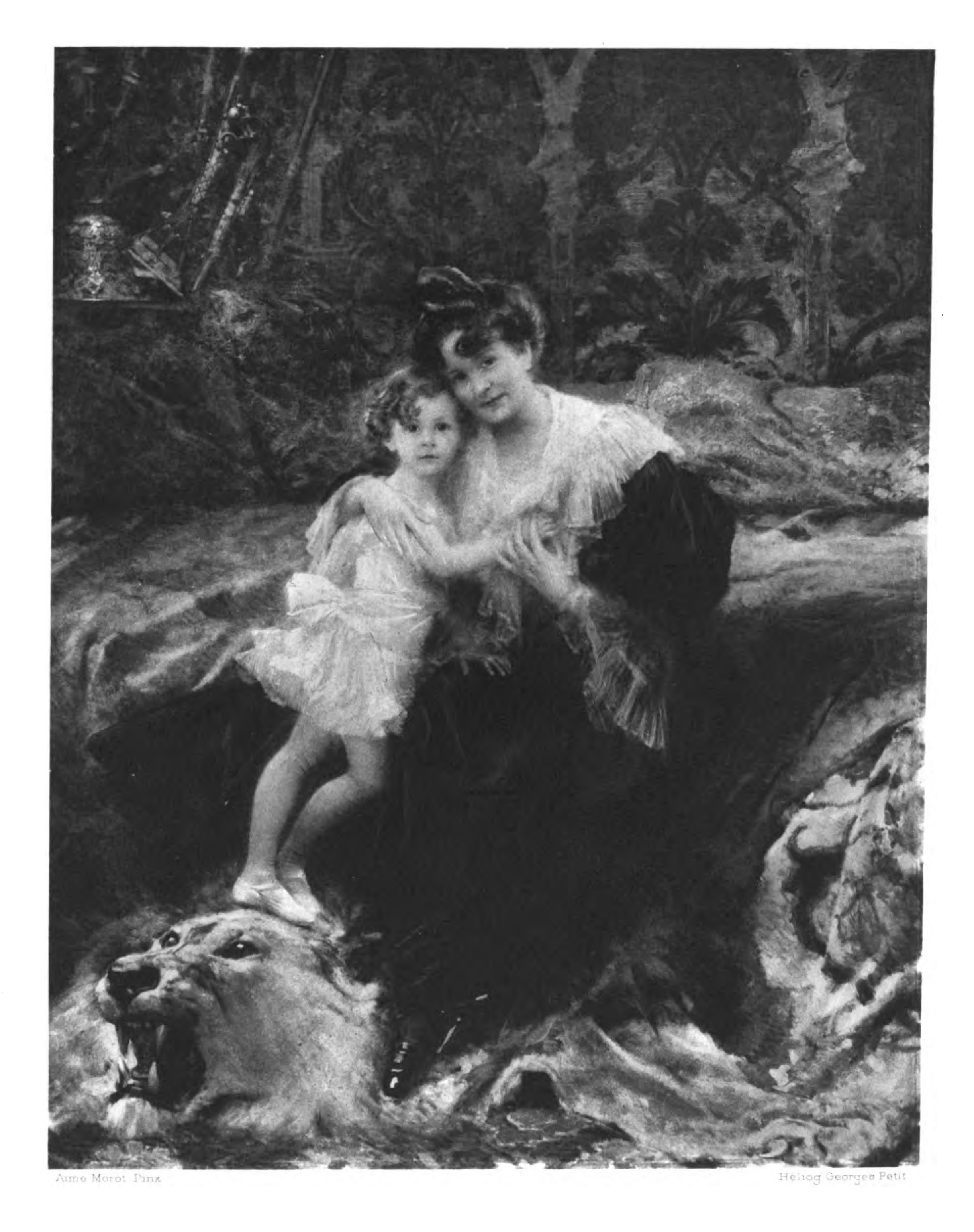
H. Caro-Delvaille. — Ma femme et ses sœurs.

décoratif de MM. Jean-Paul Laurens et Henri Martin, le *Pardon* matinal de M. Charles Cottet, un intérieur de M. Caro-Delvaille, une rêverie de M. Bunny, les *Hâleurs* de M. Jules Adler, la *Mère anxieuse* de M. Roll, un portrait de M. Déchenaud, des groupes familiers de MM. Aimé Morot et Morisset, la vigueur féminine de Mlles Delasalle et Dufau, les ouvrages ou les noms étrangers de MM. Roberston, Miller, Lavery, Friesek... En Europe, comme en Amérique, à Paris comme à Glasgow, une même année d'art a sa physionomie particulière, en dépit de l'accent local, — ce que

les rhéteurs appellent *il costume :* cette allure, semble-t-il, n'est plus tout à fait celle de Whistler. Encore moins celle de Pissarro, qui mourut, comme Whistler, en 1903... Le *Whistlérisme* et le *Pissarrisme* ne seraient-ils plus les seuls maîtres ?

Les Goncourt ajouteraient : « Comme dans toutes choses humaines, l'équilibre n'est maintenu, dans les choses de l'art, que par la loi des contraires, la lutte et l'opposition des courants... » Or, cette lutte, sans plus tarder, cette opposition constante « entre l'idéal incarné et la matière glorifiée », nous la trouvons toujours chez les élèves d'un grand magicien défunt, Gustave Moreau. Toutes choses inégales d'ailleurs, Moreau, comme Wagner, fut un maître inimitable et décevant : dès que ses disciples convoitent son rêve et dévalisent après lui la boutique du lapidaire, le pastiche ou l'égarement les menacent ; la trop subtile recherche du caractère dans la perversité n'a pas inspiré, cette fois, M. Georges Desvallières qui fit mieux ; malgré des qualités techniques de belle pâte, les *Fleurs du Mal*, étrange envoi de Rome de M. Fernand Sabatté, sont moins éloquentes que son *Ève ;* et la *Vision gothique* de M. J.-G. Besson n'est qu'un pseudo-Moreau qui, fatalement, reste inférieur à l'art plus humble de ses *Bouquetières*, à son admirable *Charité*, surtout, de 1903. Dès qu'ils abandonnent le rêve pour la vie, les mêmes disciples nous ravissent par la décision de la belle matière dans l'expression de l'intimité : c'est M. Raoul du Gardier, peintre virginal, aux bains de mer ; M. Louis Ridel, peintre mondain, sous la lampe ; M. de Mathan, robuste dessinateur ; M. Raymond Woog, portraitiste, puissant déjà, du peintre *Gumery ;* M. Robert Dupont, amoureux des *Narcisses* et des *Anémones ;* MM. Hugues de Beaumont, Marcel Beronneau, Morisset, Marquet, Martel, qui préfèrent les intérieurs de Chardin aux plafonds inédits d'une Venise nouvelle...

Si la musique ne voit pas de sitôt surgir un nouveau Richard Wagner, la peinture n'a pas encore remplacé Puvis de Chavannes. Notre crépuscule doit se contenter des reflets de l'astre ; et nous ne possédons plus que la monnaie du génie... Parmi tant de petits maîtres qui ne parlent que d'*intimisme* ou d'intimité, le *grand art* n'est guère en faveur : au « Champ-de-Mars », du moins, le seul M. Victor Koos, enfin revenu, soutient l'honneur chancelant des traditions ; sa *Vie Heureuse*, pour mériter son titre, est tenue de remonter à l'âge d'or : cet austère panneau décoratif



Aimé Morot Pinx. — Héliog. Georges Petit

Mme AIMÉ MOROT ET SA FILLE

célèbre la nudité primitive et puissante comme la forme la plus élevée de l'art; un souvenir de la Renaissance italienne et michel-angesque et de son héritière française, l'École de Fontainebleau, persiste éloquemment dans ce noble rêve.

> J'aime le souvenir de ces époques nues,

dirait le Baudelaire de la *Vie antérieure* en présence de l'idéal resté cher aux peintres lyonnais; mais, devant la tristesse, pour ainsi dire posthume, émanée des derniers débris de la tradition, le contemporain de Chenavard ajouterait :

> Le Poète, aujourd'hui, quand il veut concevoir
> Ces natives grandeurs, aux lieux où se font voir
> La nudité de l'homme et celle de la femme,
> Sent un froid ténébreux envelopper son âme
> Devant ce noir tableau plein d'épouvantement...

Baudelaire aurait chanté la claire *Baigneuse*, au profil farouche, de Mlle Dufau : simple étude, aujourd'hui, de la poétesse fière de l'*Automne*, qui demeure la plus éloquente de nos femmes-peintres. Est-ce quelque-chose de plus qu'un fluide morceau de peinture ? Assurément, si le regard le voit en peintre et ressent poétiquement le baiser de la lumière blonde sur l'argile féminine de ce corps puissant : la chair nacrée frissonne dans la plus ardente symphonie des verts. Une toile de Mlle Dufau rayonne intérieurement, toujours, comme une grappe de raisins mûrs. Promesse isolée d'une grande œuvre, cette *Baigneuse* est aussi loin de la tradition plus sévère, incarnée dans la *Dryade* néo-grecque de M. Bouguereau, que des *nus* familiers, opulents ou fluets, qui ne rappellent aux yeux rien de l'âge héroïque ou des « natives grandeurs » de l'âge d'or,—déshabillés voluptueux de MM. Birley, Caro-Delvaille et Frieseke, académies savoureuses de MM. Gaensslen, Darrieux, Charles Nitsch... Mais, antithèse imprévue à la splendeur de la *Baigneuse*, une femme de fresque écarte un rideau vert; son peintre, un Anglais, M. Garratt, la dit *Superbe en sa pudeur :* que pourrions-nous ajouter ? Et cette petite-cousine du Primatice évoque l'austérité linéaire des *Porteuses* allemandes de M. Schwarzschild, en 1903.

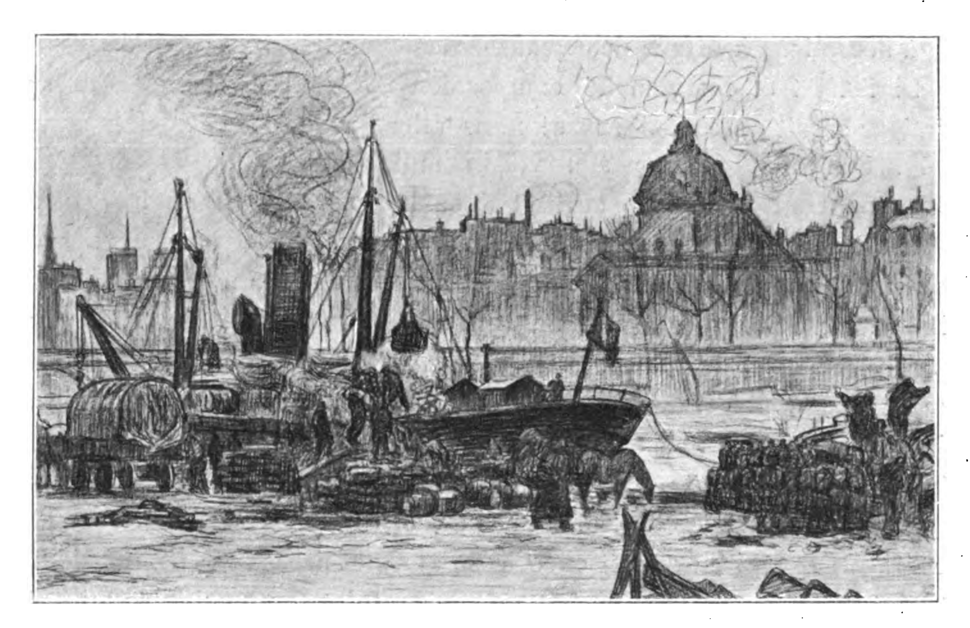
Le grand *nu* décoratif n'est plus guère de saison dans notre enfer

laborieux, sous notre ciel... Avec le lyonnais Victor Koos, un Belge, M. Jean Delville, est un de ses rares et derniers fervents, dans son projet de peinture à la fois monumentale et sociale, intitulé *l'Homme-Dieu :* ce camaïeu rappelle le spiritualisme audacieusement musclé de M. Lévêque. Culte diffamé, la Renaissance a ses fidèles. Ailleurs, la peinture décorative confine au genre : et si les rêveries mauves et blondes de M. Osbert paraissent les maquettes minuscules de grands projets inédits qui décèlent un décorateur en puissance, les envois de MM. Montenard, Smith, Auburtin, ne sont que des paysages agrandis; le *Verger* virgilien de M. Francis Auburtin serait fort original si Puvis de Chavannes n'avait jamais eu l'idée de prendre une palette... La peinture religieuse se réduit au renouveau du paysage historique : c'est la *Tentation sur la Montagne*, de M. Adrien Demont. Et l'effort de M. Biloul passe inaperçu... Le temps n'est plus où le *Christ intime* de M. Von Uhde séduisait jusqu'à M. Jean Béraud ! L'histoire se rapetisse, même en un grand cadre : M. Bergès s'emprisonne volontairement dans la *Saragosse* bombardée de 1809, et M. Fouqueray livre encore une bataille navale... La nocturne *Entrée au Caire du général Dupuy*, de M. Rixens, et le terne *Louis XVI avec Parmentier dans la plaine des Sablons*, de M. Gervex, ne sont que de grandes anecdotes. Et la peinture officielle ramène en 1900 MM. Tattegrain, Arus et Cormon : ce dernier se venge du protocole dans une *Bacchanale*... C'est d'un peintre homme d'esprit.

Avec M. Agache, l'allégorie prend un *Deuil* grandiose ; en face des derniers impressionistes du plein-air brutal et de la tache, la mythologie a ses derniers préraphaélites, l'*Éros* de M. Point et les almanachs de M. Grasset, la *Sirène* de M. Cot dans la mer glauque, et le *Soir* d'opéra de M. Gustave Lorain près de la *Diane* pudique de M. Niels Lund. De format réduit, comme des sonnets qui valent de plus longs poèmes, la *Tentation* nue et la *Pensée* drapée de M. Séon, pur dessinateur méconnu, — la petite *Venise conquérante*, de M. Paul Steck ; ce gracieux *nu* casqué, voguant cavalièrement sur le lion de Saint-Marc, appartient à M. Camille Saint-Saëns : indiscrétion du livret ! Sa délicatesse précise était née pour plaire à l'auteur des poèmes symphoniques et d'*Hélène*.

De plus grandes toiles ont moins de saveur. Patriote nancéen, M. Victor Prouvé s'est montré souvent plus heureux. Et le fragment en l'honneur

de la *Beauté* que M. Georges-Bertrand détache, ne nous rend guère impatients de lire la suite du poème. Un *Poème de la Mer,* de M. Ruty, sert de transition plus humaine à la peinture décorative telle que nos peintres la conçoivent. Déjà M. Victor Koos encadrait le classique panneau de sa *Vie Heureuse* de quatre *paysages bretons.* Comme Fontainebleau parlait spontanément aux révolutionnaires du paysage, la Bretagne maintient



Mlle A. Delasalle. — Une Matinée brumeuse a Paris
(Dessin d'après son tableau).

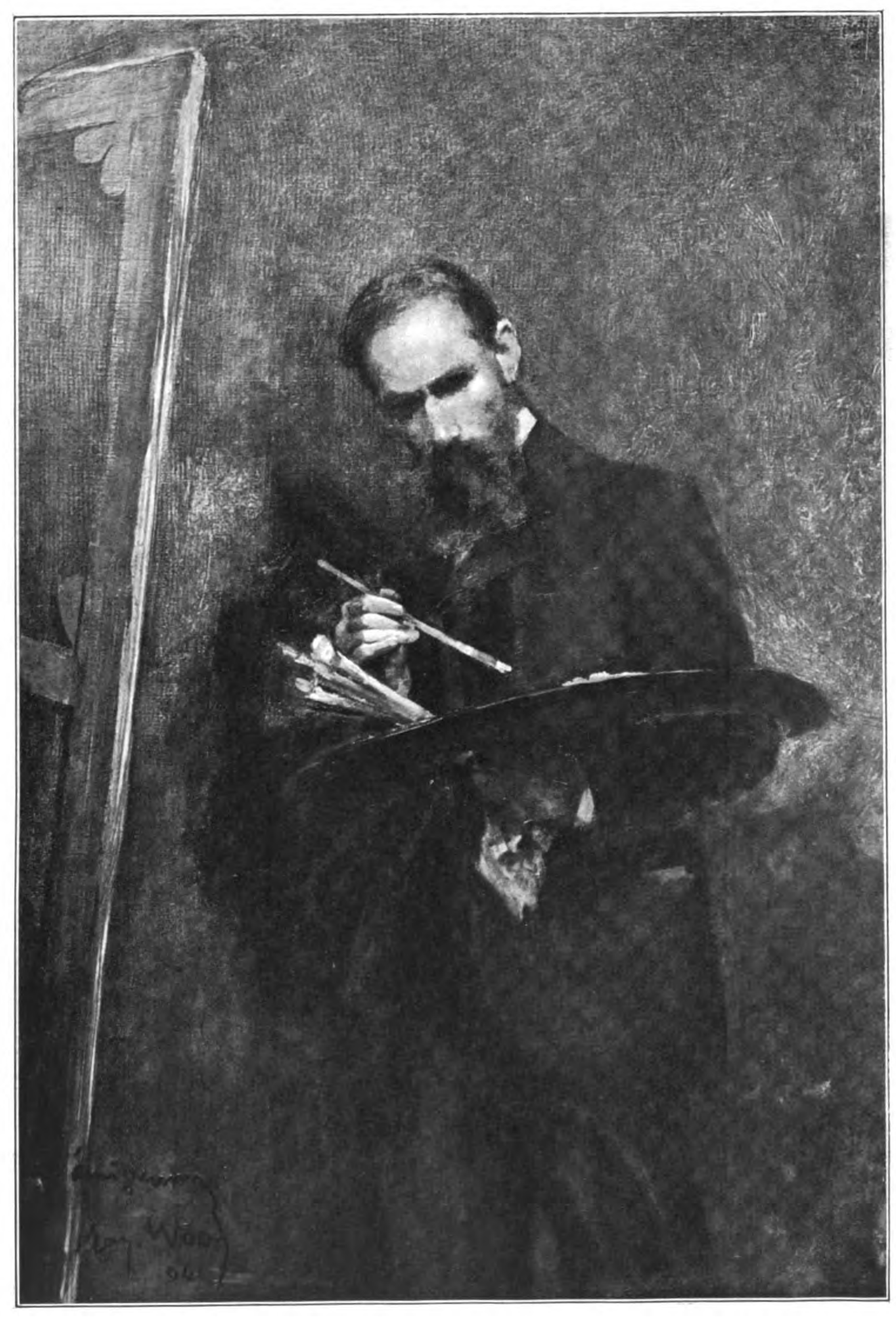
son pouvoir sur le recueillement imprévu de quelques novateurs du décor. La Bretagne ! vieille terre celtique, de granit farouche et de chênes verts, patrie de l'idéalisme le plus sauvage et le plus vivace ! Sa ténacité séduit notre lassitude. On pardonne même à ses superstitions pour leur poésie. La Bretagne est à l'ordre du jour. Elle demeure la confidente de nos soirs. Et la mode, naturellement, s'est emparée d'elle... En 1830, Fontainebleau; la Bretagne en 1904 : « tout paysage est un état de l'âme » ; et ce mot profond d'Amiel, aussi mal compris que le *Sunt lacrymæ rerum* de Virgile interprété par Châteaubriand, résume avec bonheur les sympathies tacites ou les influences réciproques entre la nature et la pensée. La nature pro-

pose et l'âme dispose. A tel moment favorable, un accord mystérieux s'établit ; le germe, en nous déposé, peut fleurir. Un ciel de Bretagne est comme une musique mélancolique, dont l'amertume lointaine trouve un nouvel écho dans la nôtre : « Je rends à la Bretagne ce qu'elle m'a prêté », pourrait dire aujourd'hui M. Hippolyte Berteaux, qui n'est point Breton. Son respectable effort anime une muraille entière. *Bretagne mystique* : voilà le titre et le thème de cet immense « panneau décoratif » qu'il destine à l'escalier du musée des Beaux-Arts de la ville de Nantes.

Si l'effort et l'immensité composaient le seul critérium, *Bretagne mystique* serait un chef-d'œuvre ! Sans aller jusque-là, c'est une œuvre. Et M. Berteaux, comme son voisin moins sévère en sa mysticité, M. Bonnencontre, excelle surtout dans le travail préliminaire de ses dessins. Mais son décor mystique intéresse, parce qu'il accuse une tendance humaine, intime, émouvante, toute contemporaine, que la grande peinture décorative partage dorénavant avec la musique dramatique, avec la sculpture, avec la poésie : « c'est l'avènement », partout, « de l'art humanitaire », prédit dès le Salon de 1857 par Castagnary. C'est la vie qui veut imposer son costume au rêve. Au pied de la falaise d'un Finistère crépusculaire, l'ardente procession défile, bannières pieuses et tambours agressifs en tête... Plus de Korriganes ou de saintes ! L'idéal ne veut plus s'extérioriser ; mais il emplit encore les âmes et presse les pas. Et l'idéaliste intransigeant qui bannissait de son oratoire toute peinture militaire à l'exception des Chouans héroïques, pourrait définir grande peinture cette interminable *Bretagne mystique*, en dépit de son humble vêtement.

Honorons l'effort et marquons les réussites.

La mystérieuse et grandiose Bretagne a bien inspiré M. Toudouze, qui se fait une place enviable au premier rang de nos maîtres décorateurs. Il y a deux ans, c'était la *Rencontre du roi Charles VII avec Anne, duchesse de Bretagne, au château de Langeais (1491)* : et d'un mariage, même royal, se dégageait un parfum de jeunesse et d'espérance. C'était la vie ; aujourd'hui, c'est la mort, une mort qui prend l'aspect d'une apothéose. Voici les *Funérailles de Bertrand du Guesclin, au siège de Châteauneuf-de-Randon (1380)*. Inégalement immenses, les deux œuvres se feront pendant à la grand'chambre du vieux Parlement de Rennes, traduites en tapisseries par nos artistes des Gobelins. La toile exposée n'est qu'un modèle défini-



Raymond Woog. — Portrait du peintre Gumery.

tif, un carton précis dans sa clarté. Au centre, sous un dais funèbre, qui fera pendant au dais incarnat de la scène matrimoniale, et les mains liées pour qu'elles demeurent en prière, le connétable a la rigidité d'un héros sur une pierre tombale de jadis. Rouge, agenouillé, le chef anglais apporte les clefs promises de la reddition. A gauche, les Français, debout; à droite, les Anglais, prosternés, parmi les noirs capuchons des moines. Des légendes, des souvenirs concrets traduisent la belliqueuse et croyante époque : travail d'archéologie décorative, intelligente et pittoresque, où la fantaisie même ne contredit point les suggestions de l'histoire. Et Viollet-le-Duc aurait goûté le cloisonné des fonds clairs où pointent les tours. Avec M. Berteaux, la Bretagne mystique continue de crier sa foi; chez M. Toudouze, la Bretagne rétrospective évoque ses gloires.

Fidèles à leur contrée d'élection, MM. Cottet, Simon, Dauchez, varient le spectacle et l'impression. Comme toute œuvre originale, la toile ensoleillée de M. Charles Cottet sera l'une des plus discutées d'abord, ensuite l'une des plus appréciées des Salons! C'est *Jour de fête, au pays de la Mer;* les femmes de Plougastel-Daoulas déjeunent sur l'herbe au célèbre Pardon de Sainte-Anne-la-Palud. Les corsages verts se détachent hardiment sur la verdure : les robes bleues ou violettes, qu'harmonise le rose orangé d'un ruban, ne jurent pas dans cette symphonie matinale qui fait chanter gaiement la chrysoprase et l'émeraude. Les coiffes étincellent dans la lumière; et nos Primitifs français ne renieraient point l'étonnante nature morte du premier plan. Fraîcheur et blancheur, c'est un tableau de peintre, apothéose du ton juste. Les psychologues qui s'arrêtaient, avec le regretté Paul Mantz, en 1889, devant les *Bretonnes au Pardon* de M. Dagnan-Bouveret, trouveront l'impression trop matérielle et le spectacle un peu brutal; mais les coloristes admireront ce résultat très imprévu. Sans recours à l'impressionnisme, un beau peintre a fait du plein-air et du soleil; sans pâleur morbide et sans ombres opaques, il a reflété la vie. Et quel chemin parcouru depuis dix ans, depuis le fauve *Crépuscule* et le triptyque poignant du *Repas d'adieu!* Quelle incessante recherche, du Luxembourg au Salon! Serait-ce un retour nouveau de l'âme contemporaine et de l'art français à tout ce que la nature contient mystérieusement de joie lumineuse? Car la tendance du peintre est celle du compositeur : et ce *Jour de fête* nous tient le même langage illuminé que la *Symphonie* nouvelle de

M. Vincent d'Indy; de même qu'au sortir des Salons d'il y a deux ans, le soir même du vernissage, la « première » de *Pelléas et Mélisande* semblait sympathiser secrètement avec les meilleurs de nos *intimistes* pour nous halluciner dans la même ombre...

Quatre puissantes marines, toujours bretonnes et toujours funèbres, encadrent profondément ce lumineux *Pardon*. De même, issu du grave enseignement des maîtres pour s'acheminer vers la clarté, M. Lucien Simon se rattache non moins à nos Primitifs, par cette raisonnable passion de la réalité qui n'est pas le réalisme dénué d'âme des regards vulgaires : sa *Messe en Bretagne*, et le *Carton* surtout, fruste, aviné, mélancolique, superbe (un chef-d'œuvre imprévu, qu'un musée gardera pour l'avenir), décèlent un physionomiste, moins sensible aussitôt à l'effet sinistre ou radieux qu'à l'âme individuelle qui transparaît sur un visage. La lignée de maître Jehan Fouquet n'est pas abolie. Et ces faces violentes de Bretons sont plus expressives que les portraits qui les entourent. M. Lucien Simon est le portraitiste éloquent des anonymes et des humbles.

Paysagiste ému de la lande morne ou sous les chênes verts, M. André Dauchez fait le portrait du ciel : l'âme éparse du vieux pays d'Armor a pénétré par ses yeux jusqu'à son cœur ; et la Ve exposition, d'une si belle harmonie, de la *Société nouvelle*, nous avait déjà retenus sous le charme austère des beaux nuages bretons qu'il reflète dans l'azur ardoisé des *Lagunes*. L'âme demeure et la palette s'éclaircit.

C'est en Bretagne encore que nous introduit la *Noce au retour de l'église*, de M. Henri d'Estienne, un jeune boursier de voyage, qui ne se contente point de promettre : après l'Espagne, l'Orient, l'Italie, après tous les prestiges, la vieille contrée rude l'attire à son tour ; c'est aussi dans un rayon qu'il évoque sa réalité présente. L'ombre et le rêve des druides sommeillent lointains sous ces faces vermeilles.

Partout l'humanité prend conscience de ses droits dans l'art ; dans le jour comme dans la nuit, et dorénavant, dirait-on, dans la clarté plutôt que dans les ténèbres, un sentiment pitoyable et noblement prosaïque l'emporte, chez les élus, sur la belle impassibilité des poèmes. Qu'il nous entraîne avec la jeunesse au fond de l'antique Bretagne, qu'il décrive, avec M. Charles Duvent, parmi *Venise au Rialto*, ses jeunes faubouriennes descendant fièrement les marches usées du vieux pont, qu'il chevauche,

avec M. Wéry, *Vers la Vallée*, sous la rafale matinale, à la première lueur, qu'il évoque un *Coin de bataille* dans la clairière saignante, avec



J.-E. Blanche. — Chérubin.

M. Charles Hoffbauer, ou qu'il courbe, avec M. Jules Adler, l'effort des *Hâleurs* dans un large mouvement qui met sa laborieuse traînée dans la brume, — l'art français d'aujourd'hui comprend la poésie de la souffrance : le jeune sculpteur de l'*Amour maternel* et du *Froid*, M. Roger Bloche doit

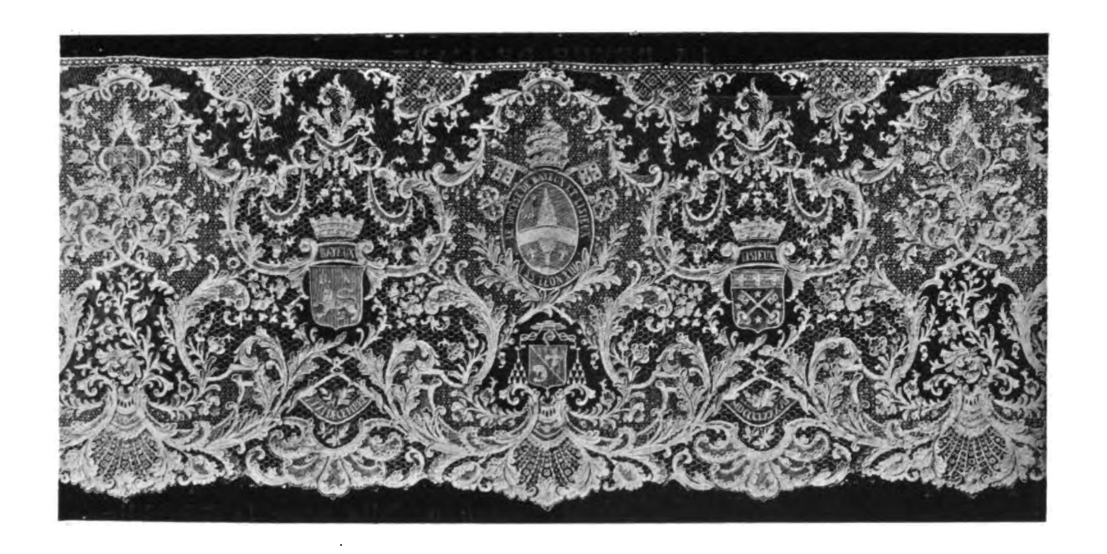
compter sans regret plus d'un frère nouveau parmi nos peintres. Et même quand l'homme est absent, quand sa douloureuse ou pensive figure n'impose pas son âme à la scène, un grand attendrissement se dégage de l'indicible expression des contours et des tons : je songe au *Campement nocturne dans la montagne, en Provence*, avec ses braves et vieux chevaux blancs, bleuis par le clair de lune : effort très méritoire, un peu grand de format pour le sujet, de M. Gourdault.

De la peinture décorative, nous voici loin, mais seulement en apparence ! Aussi bien nos plus fiers initiateurs, — le maître et l'élève, — ont-ils réconcilié victorieusement le décor avec la vie : M. Jean-Paul Laurens réhabilite les *Mineurs;* M. Henri Martin veut exalter le *Travail.* Plus de lyres ! Plus de muses belliqueuses ou champêtres, d'épopée guerrière ou de virgilienne idylle ! Nos peintres, comme nos poètes, abordent le vrai. Leurs poèmes chantent la seule vérité, promue à la dignité du symbole. En vain, M. Paul Gervais veut-il s'élever sans conviction *Vers la Lumière*, aussi médiocrement que M. Georges Bertrand inaugure un hymne *A la Beauté;* malgré son bon vouloir et son charme, *l'École de Platon*, réunie par M. Paul Buffet dans les jardins d'Académus, semble un rêve réduit à l'impuissance; *Renaud et Armide,* l'ambitieux plafond de M. Anquetin n'est qu'une loyale parodie de Rubens. Et les *Noces gauloises,* de M. Sinibaldi, ne valent pas la *Noce bretonne*, plus attendrie, de M. d'Estienne. La lyre s'est tue sous le bruit des marteaux. Le travail impose sa grande voix. La haute maturité de M. Laurens et son âme, emplie longtemps de toutes les clameurs de l'histoire, ne sont pas insensibles à cette voix nouvelle : le confident militant de *Luther* écoute le lent défilé silencieux des *Mineurs;* il note la lassitude et la résignation, c'est-à-dire toute la vie des humbles. Sur un fond de montagnes bleues, que n'atteint pas la mélancolie plus accentuée d'une rose lueur, les longues cheminées fument ; c'est la perspective usinière d'un Saint-Étienne idéal; et le peuple noir chemine sur le sentier d'un infernal paysage, à l'aube d'un jour et d'un siècle...

RAYMOND BOUYER

(A suivre.)



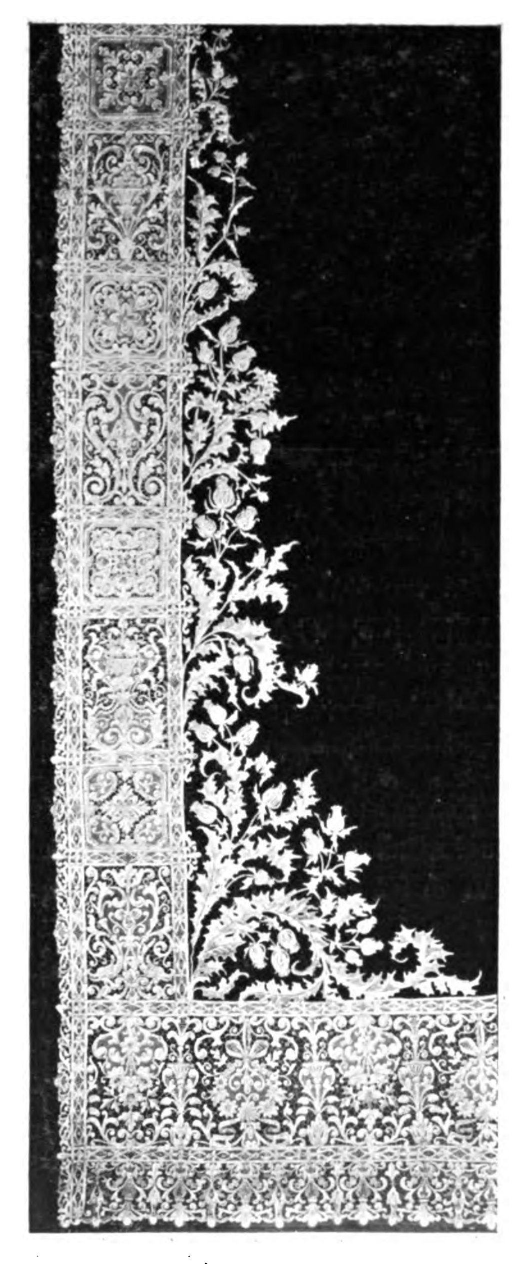


LA DENTELLE AU MUSÉE GALLIERA

La Ville de Paris vient de permettre à cet art, exquis entre tous, de la dentelle à la main, de produire au musée Galliera ses titres de gloire et de noblesse, et la délicate manifestation en fut préparée par le goût très sûr de M. Delard, le distingué conservateur.

Ces expositions du musée Galliera sont excellentes et très pratiques. Elles viennent vraiment en aide aux industries d'art, et, en leur donnant l'occasion de se faire valoir près du grand public, elles leur concilient aisément ses sympathies. Pour la dentelle à la main, l'épreuve aura été particulièrement brillante ; l'incomparable sélection, mise ainsi sous les yeux ravis des Parisiennes, montre à quel degré de perfection est porté cet art et l'incontestable supériorité de la production française moderne.

La dentelle à l'aiguille, noble par dessus toutes, est représentée par d'illustres pièces, exécutées à Bayeux et Alençon, honneur des ateliers fameux de Lefébure et de la Compagnie des Indes. Chacun a apporté sa contribution sympathique ; la dentelle, pour un temps,— puisse-t-il se prolonger sans limite ! — a réalisé la fusion des partis, et à Galliera on peut



Décoration de fenêtre, dentelle au point de France
(Travail à l'aiguille, exécuté en Franche-Comté (maison Warée).

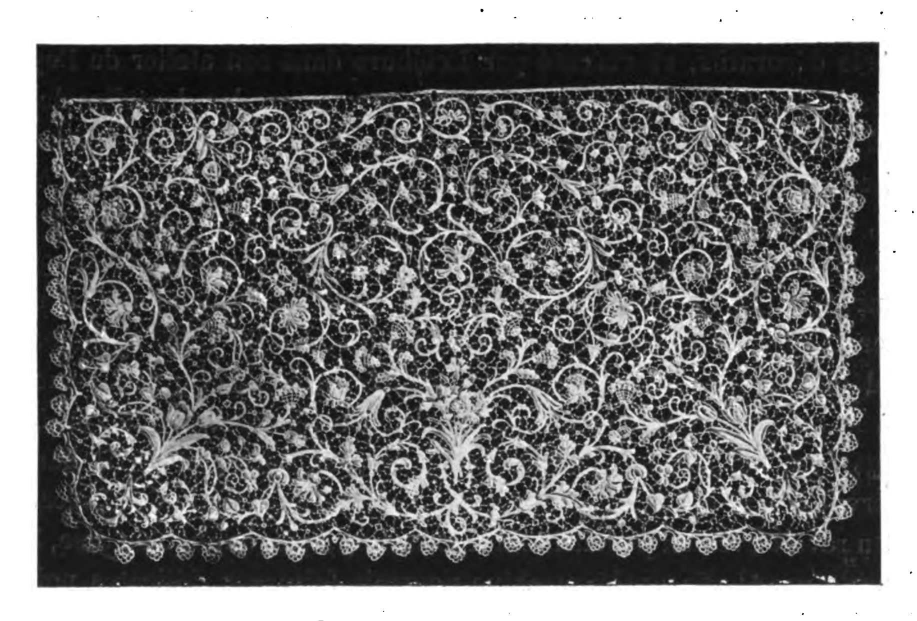
voir, rendant à cet art un mutuel témoignage, la République et le pape, le roi et l'empereur.

A côté du bavoir du roi de Rome, à côté de l'exquise robe en blonde de soie de Marie-Louise, à côté de la robe en point d'Alençon — pure merveille — offerte en 1855 par cette ville à l'impératrice Eugénie, triomphent les points de marque, faits pour la République. La Compagnie des Indes expose l'admirable volant en point d'Argentan, exécuté pour Mme Carnot à l'occasion de l'Exposition de 1889, et non loin on peut voir une artistique bande de point Colbert à barrettes picotées, faite par Lefébure, en 1900, pour Mme Loubet, ainsi qu'un col et des manchettes de même travail, exécutées à la même occasion pour Mme Waldeck-Rousseau. Dans cette même vitrine officielle, on peut admirer encore d'intéressantes dentelles à Mme Rouvier, et un large volant en point d'Argentan, du premier Empire, sur le réseau à mailles festonnées duquel des branches de chêne et de laurier, emblèmes des dignitaires de la nouvelle Légion d'honneur, se croisent avec la rose de la Malmaison : cette pièce curieuse a été prêtée par Mme Casimir-Périer.

Voici, fait en point d'Alençon, le voile de mariée de la reine de Portu-

gal, et celui, plus royal encore et magnifique, de Mme la comtesse Boni de Castellane : des ouvrières travaillèrent pendant plusieurs années pour réaliser ces merveilles, ornement d'un jour de bonheur.

Non moins beau le rochet en point de France, offert, en 1887, au pape Léon XIII, par le diocèse de Bayeux : c'est l'une des œuvres les plus parfaites de Lefébure. Et, à côté de cette pièce, se remarque un autre rochet, fait aux fuseaux, à Bayeux, par la maison Pagny, pour le concours que



Rabat, point de France
Dessiné et exécuté par Lefébure (appartient à Mme Henri Beraldi).

motiva ce don du diocèse ; le plus bel éloge qu'on en puisse faire, c'est de dire qu'il n'est pas écrasé par un aussi redoutable parallèle.

Mais au-dessus de ces œuvres hors ligne, je mettrais un rabat en point de France, appartenant à Mme Henri Beraldi. Sur de charmants rinceaux fleuris, s'enlèvent en vigueur un bouquet de tulipes au milieu et des œillets dans les coins, le tout encadré d'un picot en boucles s'enlaçant les unes dans les autres. Ce travail de Lefébure est d'une richesse inouïe ; le relief en est prodigieux ; on dirait un ivoire sculpté.

La Compagnie des Indes expose également une superbe robe Louis XVI, en point d'Alençon, dessinée pour être exécutée en forme, d'après des



documents anciens ; et aussi un point de France, ainsi que des bandes de point d'Alençon, d'un dessin moderne, pour réagir contre les copies de l'ancien. Mme la baronne Gérard a prêté une berthe en point de France où des fleurs de chèvrefeuilles s'étalent sur un fond niellé, d'une originalité charmante ; et Mme la comtesse Foy, un couvre-pied moderne en dentelle de fil de Bayeux, qui fut, à l'Exposition de 1900, l'une des pièces les plus admirées de la vitrine Lefébure. Il y aurait enfin grande injustice à omettre le napperon en point de France, appartenant au musée des Arts décoratifs, et exécuté par Lefébure dans son atelier de Bayeux, d'après le dessin de Corroyer, — fait assez rare, car les dentelles de l'artiste dentellier normand sont presque toutes dessinées par lui-même.

La dentelle aux fuseaux, si elle n'a pas l'éclat de la dentelle à l'aiguille, a un charme particulier, avec plus de souplesse ; ses flots vaporeux semblent faits pour idéaliser la beauté féminine et en affiner la grâce. Comment, et par quelle aberration, nos élégantes ont-elles pu ainsi abandonner l'usage de ces exquises traînes en blondes de soie, si douces au regard et dont les reflets miroitent si délicieusement, et quand remettra-t-on à la mode une parure aussi gracieuse ? c'est le souhait que l'on forme en regardant les belles dentelles de ce genre, exposées par Mme la baronne de Berwick, Mme d'Etchegoyen, Lefébure et la Compagnie des Indes.

On revoit avec un plaisir infini le Chantilly, que, quoi qu'on dise, l'imitation n'a pas aboli ; quelle machine pourrait faire ces délicates pointes, exécutées à Bayeux et à Caen et présentées par Mmes de Mac-Mahon, de Piennes, de Berteux, et par Lefébure ? Et qui pourrait se méprendre sur les Chantilly hors de pair par l'originalité du dessin et la finesse de l'exécution, qu'expose la Compagnie des Indes ? Notons aussi de bien jolis exemplaires de Chantilly blanc, autorisant l'espoir d'une renaissance de ce genre, qui connut naguère une telle prospérité.

Mais de toutes ces dentelles aux fuseaux, les plus curieuses et qui témoignent de la plus réelle recherche d'art sont peut-être ces dentelles polychromes, exécutées par la maison Robert, de Courseulles, sur les dessins de Félix Aubert. On peut juger de ce genre par des pièces très attrayantes, séduisantes au regard et montrant toute l'originalité et la saveur de cette initiative, comme ce fragment de la magnifique écharpe offerte à l'impératrice de Russie par le président Félix Faure.

L'éclat de cette exposition normande, qui ajoute un lustre nouveau aux réputations fameuses de Lefébure et de la Compagnie des Indes, n'affaiblit point l'intérêt qui s'attache aux manifestations des autres centres dentelliers de l'Auvergne et des Vosges; l'examen en est des plus intéressants.

Les dentelles et guipures du Puy sont très heureusement présentées et témoignent de l'ingéniosité de cette production vellane, faisant emploi de toutes matières, fil, laine, soie, or, et en tirant des travaux d'un cachet



POINT DE FRANCE, FABRIQUÉ A ALENÇON
(Compagnie des Indes).

particulier, dont on peut louer ces habiles manufacturiers, Pierre Farigoule, Ferry-Wantelez, Surrel, etc. Un souci d'art se révèle dans ces articles, et le perfectionnement de l'apprentissage, facilité par une loi récente, augmentera assurément les chances d'avenir de cette industrie, la seule, il ne faut pas l'oublier, qui ait pu résister à la crise et maintenir et développer ses affaires, ce qui n'est pas un mince mérite : *primò vivere*...

La production vosgienne est représentée par les plus somptueuses et les plus artistiques dentelles d'ameublement qui se puissent voir.

En ce sens, l'exposition de la maison Warée dépasse tout ce qu'on peut dire. On s'arrête avec admiration devant ces rideaux, d'un dessin

charmant, d'une exécution et d'un goût parfaits, les uns traités à l'aiguille avec une floraison d'un relief très accentué, les autres en guipure aux fuseaux d'un effet puissant. Et qui songerait que ces merveilles furent faites par de simples paysannes de Mirecourt et de Saint-Loup ? M. Delteure, qui fait travailler à Luxeuil et à Vittel, nous montre aussi de splendides rideaux en dentelles à lacet, mélangées de motifs à gros relief travaillés à l'aiguille et de bandes de filet très artistiques, dont la combinaison offre un caractère de luxe incomparable.

La fabrication vosgienne est principalement représentée par ces deux exposants; elle ne pouvait être mieux servie et défendue. On soupçonne la somme d'efforts, de persévérance et d'habileté qui dut être déployée pour obtenir de tels résultats. A noter également une intéressante exposition de dentelles d'ameublement, genre Irlande, que M. Marescot fait exécuter dans la Haute-Saône.

Nous aurons fait le tour de l'exposition, quand nous aurons admiré, parmi les travaux des dames artistes exposés par le comité de l'Union centrale des arts décoratifs, deux ravissants éventails, exécutés aux fuseaux par les doigts habiles de Mlle Louise Foy et de Mme la comtesse de Lastours, et des collections très heureuses prêtées par Mmes Fortoul, Seringe, Bordeaux, Camescasse, Mlle Roulier et M. Blanque; les dentelles d'un goût artistique parfait et d'un dessin original, présentées par l'excellent artiste qu'est M. Mezzara; les filets intéressants que M. Daléchamps fait faire aux dentellières de la plaine de Caen; les travaux d'écoles, dignes de tout encouragement, notamment ceux de l'école de Cairon, qui s'est fondée sous le patronage de Mme la comtesse de Piennes, et les tentatives faites par la ville de Tulle pour relever son ancien point local.

L'impression très nette qui se dégage de cette exposition, c'est que l'on est visiblement en présence d'une industrie d'art très vivante, incomparable, et à laquelle un léger effort pourrait aisément rendre son ancienne splendeur.

Cet effort-là, qui peut le faire ? Cette aide efficace, qui peut la donner ? Ce sera maintenant l'objet de notre recherche.

L'examen de ces belles choses offre une joie sans mélange ni réserve.

Ces nobles dentelles, qui ont fait l'orgueil de grandes élégantes et qui furent arborées dans l'éclat et le triomphe des fêtes, ces magnifiques



VOILE DE MARIÉE, POINT D'ALENÇON
Dessiné par A. Roussel, exécuté par Lefébure (appartient à Mme la comtesse Boni de Castellane).

parures furent exécutées par les doigts de simples paysannes, et ce travail apporta l'aisance à de nombreuses familles villageoises.

C'est l'originalité de cet art qu'il émane d'artistes inconscients, qui exécutent ces tissus incomparables un peu comme l'araignée tisse sa toile.

Art gracieux, travail bienfaisant. Sa nature même se concilie avec les obligations de la vie rurale ; on le quitte et reprend sans dommage. C'est l'idéal d'un travail féminin, peu fatigant, presque récréatif, distingué, s'exerçant à la maison, dans la belle saison en plein air ou sous les pommiers, procurant aux enfants un salaire presque immédiat, permettant aux vieilles de gagner quelque argent jusqu'à la mort. Est-il vraiment beaucoup d'industries plus touchantes, plus intéressantes, mieux adaptées aux nécessités de la vie des champs ?

Et cependant, cette industrie charmante a subi la crise la plus terrible qui se puisse concevoir, et en Normandie, — le sanctuaire de la belle dentelle, — c'est miracle qu'il y ait encore des dentellières. Bien peu nombreuses, il est vrai, et n'ayant souvent qu'un salaire infime.

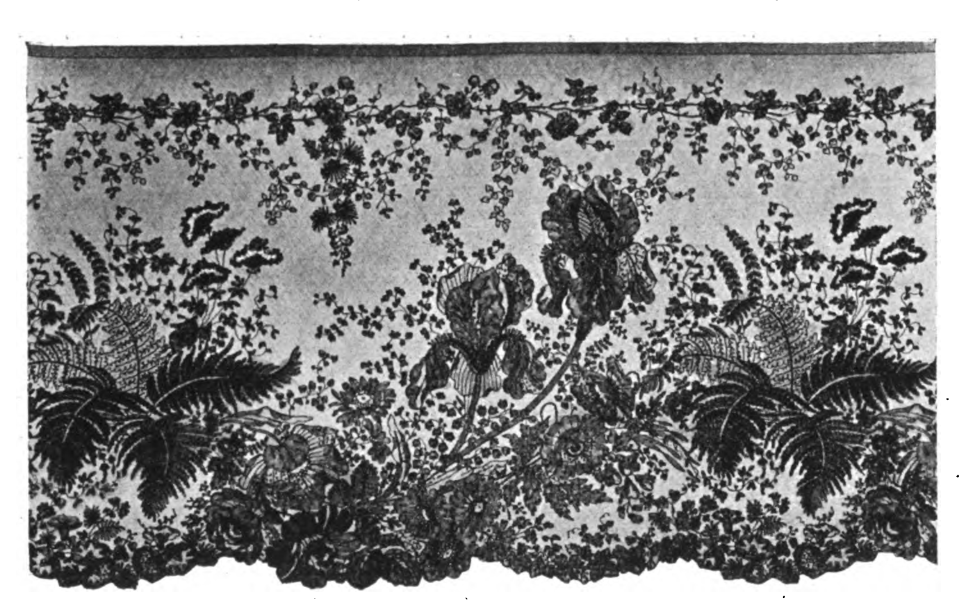
Pourquoi cette disgrâce, et qui en est responsable ? Communément, on s'en prend à la concurrence des machines et à la diffusion de l'imitation. Il n'y a là qu'une apparence, la vraie raison est autre. L'imitation a fait beaucoup de mal à la vraie dentelle, mais le mal est fait, il n'est plus à faire, et ces deux industries peuvent d'autant mieux vivre l'une près de l'autre, que leurs intérêts sont solidaires. Jamais la dentelle d'imitation n'est plus demandée que lorsque la dentelle véritable est à la mode : le sort de l'imitation est lié à celui de l'article imité.

Ce n'est point la dentelle d'imitation qui fait tout le mal, mais plutôt ceux qui l'achètent et qui s'en contentent. La crise de la dentelle à la main tient en fait à l'extrême mobilité de la mode et à la vulgarisation de l'élégance sous l'influence de nos mœurs égalitaires et démocratiques.

La dentelle à la main est un travail de perfectionnement et de fabrication lente ; elle ne peut être qu'un objet de luxe, et, pour justifier son prix de revient, elle doit être une œuvre d'art. Elle est un peu d'essence aristocratique — et j'entends ce mot dans sa plus large acception — et ne sera la chose que des privilégiées de la fortune. Elle réclame donc des fêtes, officielles ou non, des occasions de paraître et de se distinguer.

Dans une démocratie, ces occasions sont assez rares. La direction de l'élégance, qui dans une monarchie est le fait de la souveraine, appartient ici moins aux personnes les plus en vue qu'aux personnes les plus regardées, actrices, demi-mondaines, derrière qui l'on trouve le couturier, souverain absolu.

Le costume, autrefois, était chose artistique ; pour le constituer, on réquisitionnait les tissus rares, les étoffes de choix, et on les mettait en œuvre avec la constante préoccupation de bien faire et le soin qu'on apporte aux besognes aimées : l'art était la probité de l'élégance. Aujourd'hui, le vertige est la loi de la mode. Une toilette est périmée au bout d'une saison, car la confection est là qui guette le couturier pour vulgariser son modèle et l'en déposséder. Le lancement d'une mode comporte un aléa



LES IRIS », VOLANT DE DENTELLE NOIRE, DITE DE CHANTILLY
Fabriqué à Bayeux (Compagnie des Indes).

que la confection, qui travaille en quantité, n'ose encourir ; elle se contente d'exploiter pour la saison suivante la mode acceptée, et le couturier est forcé de changer ses modèles et de les modifier radicalement pour les différencier de la confection.

Ces fluctuations incessantes imposent à la fabrication une hâte très préjudiciable à un article d'une exécution aussi lente que la dentelle à la main. La femme, c'est triste à dire, a perdu l'habitude de la belle dentelle ; abusée par des couturiers, engouée de dentelles d'une ancienneté souvent suspecte, elle ne distingue plus que difficilement le vrai de l'imitation. Et les dentelliers, qui ont à faire face aux plus lourdes charges de fabrica-

tion et de vente, n'étant assurés d'aucune continuité dans la demande, n'osent entreprendre les modifications dans le choix des modèles : au point de vue du dessin comme de l'invention artistique, cette industrie, depuis près d'un demi-siècle, vit un peu sur le passé.

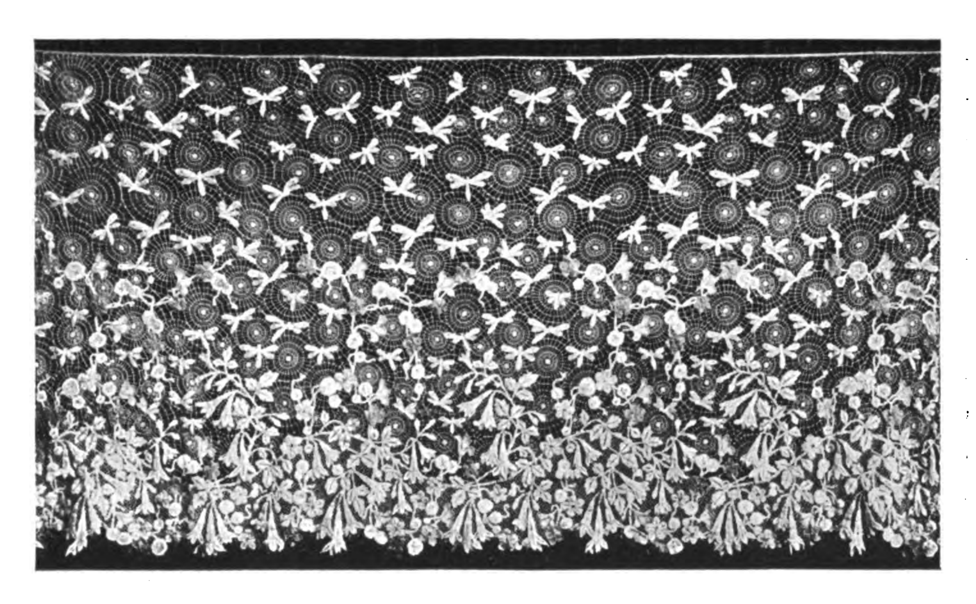
Il semble indispensable de la rénover, de la moderniser, d'accommoder au goût moderne ses dessins et ses modèles. Les fabricants sont disposés à tenter l'expérience ; ils souhaitent même de le faire ; mais à tous les conseils, à toutes les sollicitations, ils sont bien forcés de répondre : « Assurez-nous l'avenir ; fixez la mode de la dentelle pour que nous puissions courir les chances d'une telle entreprise, qui est entre toutes longue et onéreuse. Nous devons procéder avec la plus grande prudence ; songez que les dentelles d'art, que nous exécutons, sont faites pour durer et pour être portées jusque dans un siècle ; il faut que dans quarante ou cinquante ans elles puissent toujours être de mode, et il y aurait témérité de notre part à nous jeter, sans circonspection ni mesure, dans les curieuses recherches de l'art moderne. Et d'ailleurs, dans notre art, l'invention n'est pas tout ; le dessin trouvé, il faut le rendre exécutable par de pauvres villageoises, travaillant chez elles et asservies à une technique immuable et traditionnelle. Force nous est de recruter, de former de jeunes ouvrières, mieux instruites, mieux préparées ; il nous faut une main d'œuvre plus souple, plus experte, et l'on ne peut la chercher qu'à la campagne, par suite de la modicité forcée des salaires. C'est donc là une entreprise de longue haleine, dont nous ne pouvons assumer la charge sans le concours de l'opinion ».

Ces raisons sont péremptoires, et ceux qui s'intéressent à la dentelle à la main, ceux qui veulent sauver cet art gracieux, doivent s'ingénier à mettre les fabricants à même de réaliser cette rénovation.

Déjà la loi du 5 juillet 1903, en facilitant l'apprentissage, permet aux fabricants de former la main d'œuvre qui leur est nécessaire pour cette campagne. Mais ce n'est là qu'une partie de la question ; la plus délicate est d'assurer la continuité des faveurs de la mode à la dentelle, en un mot de discipliner, de fixer la mode. Pour cela, on n'aurait qu'à suivre l'exemple d'autres pays. La crise de la dentelle n'est point spéciale à la France ; elle s'est manifestée en Italie, en Autriche, en Angleterre ; elle est menaçante

en Belgique. Or, dans tous ces pays, la dentelle a pu être sauvée par l'initiative de l'aristocratie, grâce à la constitution de comités de patronage, qui ont déjà donné les résultats les plus encourageants.

Pourquoi ne tenterait-on pas en France ce qui a si bien réussi à l'étranger, et n'y formerait-on pas un comité de patronage de la dentelle à la main, principalement recruté parmi les femmes du monde, seules



VOLANT DE ROBE, DENTELLE POLYCHROME SUR RÉSEAU D'OR

Travail aux fuseaux, exécuté en Lorraine (maison Warée).

capables, à l'heure actuelle, de reconquérir quelque influence sur la direction générale de la mode ?

A Paris, un comité central serait créé, qui aurait pour but de favoriser la mode des dentelles à la main. Bien convaincues de l'utilité morale et sociale de cette industrie, ces patronnesses feraient en sa faveur, dans leur monde et près des artisans immédiats de la mode, la plus chaleureuse propagande. Pour le choix et l'exécution d'une toilette, elles donneraient des ordres, au lieu de solliciter des avis ; la dentelle est un article coûteux, sur lequel un fournisseur ne peut prélever les formidables majorations qui lui sont habituelles ; son intérêt est donc de la proscrire, mais celui de l'élégante est de la conserver, car elle constitue pour sa beauté la parure

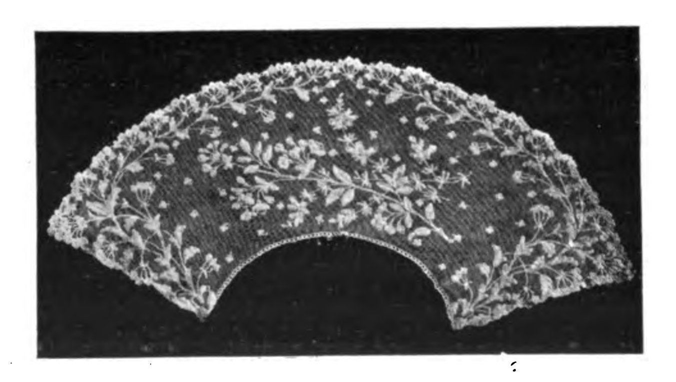
la mieux séante et la plus avantageuse. La dentelle ainsi défendue, l'habitude en serait vite reprise et la mode en serait durable. Ce serait l'œuvre de ce comité central, et il pourrait la compléter aisément, en donnant à cet art les moyens de se manifester par des expositions et des concours, en favorisant le développement de l'enseignement professionnel et en subvenant aux diverses œuvres de prévoyance instituées en faveur des ouvrières.

Ce comité central essaimerait dans les pays dentelliers des comités régionaux, dont la société provinciale et le monde des châteaux formeraient les cadres, et qui auraient pour fonction de s'occuper plus spécialement du sort des dentellières et d'en faciliter le recrutement.

L'effort combiné et parallèle de ce double patronage devrait avoir d'heureux résultats; l'action de ces comités se compléterait des uns par les autres et le bienfait en serait bientôt appréciable.

C'est donc vers les femmes du monde qu'en définitive il faut se tourner, c'est sous leur protection qu'il convient de placer cette gracieuse industrie d'art. Le luxe et l'élégance peuvent avoir une utilité sociale qui les excusent et les sanctifient; la dépense, a-t-on dit, est le travail du riche. Si les femmes du monde savaient tout le bien qu'elles sont en mesure de faire rien que pour être belles, et comme aisément leur élégance pourrait être bénie par celles qui peinent pour le service de leur beauté !

FERNAND ENGERAND





AU MUSÉE DU LUXEMBOURG

UNE EXPOSITION DE QUELQUES CHEFS-D'ŒUVRE PRÊTÉS PAR DES AMATEURS



On sait qu'un petit événement intéressant s'est produit récemment dans l'histoire de notre musée des arts contemporains. Je veux parler de la fondation de la Société des Amis du Luxembourg. Comme sa sœur aînée, la Société des Amis du Louvre, qui a déjà rendu à notre grande Maison d'éminents services, elle aspire à contribuer de son côté à l'enrichissement des collections modernes. Il n'y a aucun doute qu'elle trouve auprès du public un empressement à souscrire au moins égal à celui qui s'est manifesté pour les chefs-d'œuvre de l'art ancien. En attendant que le nombre des souscripteurs lui permette de rendre d'utiles services, elle a voulu célébrer sa naissance en contribuant du moins à l'enseignement donné par le musée.

On se souvient que, depuis une dizaine d'années, des expositions temporaires se suivent dans une salle, hélas! trop étroite pour les œuvres et pour le public, mais où du moins des milliers de visiteurs sont venus porter

leurs hommages aux dessins de Puvis de Chavannes, aux aquarelles de Gustave Moreau données par Ch. Hayem, aux estampes ou aux dessins de Bracquemond, de Gaillard, de Fantin-Latour, de Legros, de Buhot, de John Lewis Brown. L'intérêt que le public a pris à ces expositions temporaires, qui ont été appliquées surtout aux arts graphiques, si sacrifiés dans notre musée, a donné l'idée d'essayer de la même mesure avec les tableaux. La question était, sans doute, assez délicate, puisqu'il s'agit ici de prêts et que ce principe d'exposition d'ouvrages prêtés, adopté dans les musées anglais, n'est pas admis chez nous. Il y faut assurément du tact et de la prudence. Nul n'y a manqué aujourd'hui.

Une petite exposition fut donc résolue, et les membres de la Société des Amis du Luxembourg consentirent avec une bonne volonté du meilleur augure à faire le sacrifice momentané d'un certain nombre de chefs-d'œuvre de leurs collections.

Cette petite exposition, la voilà ouverte. Elle est bien modeste, sans doute, comme nombre, à côté des vastes halles de l'art qui s'inaugurent à cette heure, et elle se fait très modeste à côté de la manifestation en faveur des grands ancêtres qui se produit au pavillon de Marsan. Cinquante-huit toiles ou panneaux, qui garnissent deux rangées d'une petite salle de 35 mètres carrés et débordent sur deux travées de la salle voisine ! Mais il y a là des œuvres fortes ou charmantes, émues toutes, quoique diversement, par un sentiment profond des choses de la vie, et elles caractérisent bien la foi ardente et les efforts courageux de certains de ces maîtres indépendants, à quelque milieu qu'ils appartiennent, qui commençaient à se faire connaître vers cette date de 1860, date d'une glorieuse génération.

C'est à peu près, — aujourd'hui que les derniers retardataires du romantisme sont entrés au Louvre, — la date par laquelle débutent les collections actuelles du Luxembourg. Sans doute, il y a encore de grands survivants des générations antérieures et on se sent heureux de penser que l'école française compte toujours à sa tête des doyens comme Hébert, comme Ziem et comme Harpignies. Hébert, qui est le plus ancien, se rattache pourtant aux deux groupes de réalistes et d'idéalistes qui se formèrent les uns autour de Courbet, les autres à la suite de Chassériau. Il se rattache à tous les deux à la fois. Comme réaliste, il appartient à la génération qui,



DEGAS. — LA LEÇON DE DANSE

(Collection de M. le comte Isaac de Camondo).

subissant le stimulant des événements de 1848, se retourna vers les spectacles de la vie populaire, et rechercha l'union de la vérité et du pittoresque en s'attachant à la peinture des mœurs caractéristiques de nos vieilles provinces françaises, ou à l'exotisme, soit de l'Italie, soit de l'Orient. L'exquise « réalité » italienne de la *Malaria*, qui date de 1850, reprenait, avec le nouvel esprit pénétrant qui animait alors tous nos peintres de la vie rurale, le rêve de Léopold Robert, et le conduisait jusqu'à ces petites Italiennes par lesquelles Bonnat connut les premiers succès et dont le tableau appartenant à M. Rainbeaux (*Pèlerins italiens baisant le pied de la statue de saint Pierre*, 1864) est un des plus beaux échantillons, dans ses accents si francs de vie concrète et dans ses chaudes colorations. Tandis que, près de Delaunay, de Puvis de Chavannes, de Ricard ou de Fromentin, l'inspiration d'Hébert bifurquait dans un idéalisme religieux, poétique et musical, auquel on doit une série d'exquises et songeuses madones qui font de leur auteur une sorte de Bellini moderne, son réalisme se continuait dans le portrait, où, comme Ricard, comme Delaunay, il ajoutait à ses facultés d'observateur ses dons divinatoires de poète. Le *Portrait de Mme d'U...* et surtout le *Portrait de Mme Hollander*, sont deux types exquis, qui viennent compléter pour le public la physionomie du peintre de la *Malaria* et des *Cervarolles*.

J'ai nommé Ricard, étrange et attirant artiste, représenté par une étrange et attirante figure de jeune femme (à M. Bonnat); j'ai nommé Delaunay, et quelle puissance profonde de vie, quelle beauté et quelle grandeur douloureuse dans cette image de veuve (*Portrait de Mme S...*, à M. E. Straus)! J'ai nommé aussi Bonnat, et je crois bien qu'on n'a jamais vu de ce maître, puissant parfois jusqu'à la violence, une œuvre traitée avec plus d'esprit, de verve, d'observation intelligente et amusée que ce portrait des trois jeunes demoiselles Dreyfus qui se tiennent par les mains, toutes trois de face, avec leurs mignonnes physionomies enfantines qui dévoilent le caractère individuel de chacune de ces petites Orientales d'occasion.

A côté de ce groupe, il faut placer Baudry, représenté par le *Portrait du peintre V. Giraud*, légué par la princesse Mathilde. C'est une belle œuvre, grave, simple et forte. Il faut aussi placer Henner, qui se montre à nous dans ses toutes premières origines. Car voici exactement sa première peinture, exécutée en 1844, — il avait alors quinze ans, — cette tête du



vieux menuisier de son village, construite avec un esprit d'observation déjà si clairvoyant, avec une main si candide et si sûre, un œil si perspicace et si pénétrant. Ce vieux menuisier devait infailliblement nous mener au *Curé* si magistral, qui appartient au musée. Il y a là aussi du même maître, avec un fragment de *Pietà* qui a beaucoup de grandeur et de style, une figure ingénue et charmante de garçonnet très appliqué à écrire. C'est *le Petit écriveur* du Salon de 1864.



HÉBERT. — PORTRAIT DE Mme H...
(Collection de Mme Hollander).

Au tour maintenant de Jean-Paul Laurens, réaliste de la première heure, qui pense à Courbet dans le portrait vigoureux de son père et à Ingres dans cette charmante tête de sa jeune femme, que le jury eut l'audace de refuser, comme tant d'autres en 1863. Il refusa bien, ce même jury, en 1859, ces *Brodeuses* incomparables de Fantin-Latour ! Nous avons déjà entretenu les lecteurs de la *Revue* de ce chef-d'œuvre[1]. Il est accompagné au Luxembourg, où l'on voudrait les voir tous deux à jamais fixés,

1. Collection de M. Victor Klotz. — Voir la *Revue*, t. XII, p. 95.

d'une *Liseuse* non moins exquise, non moins émouvante par l'intensité de vie profonde qui s'en dégage. Ce second chef-d'œuvre appartient à M. Raymond Kœchlin. L'actif et compréhensif secrétaire des Amis du Louvre est aussi un ami du Luxembourg. Il pense d'ailleurs et justement que Louvre et Luxembourg, c'est la même maison, et il a semé dans notre cœur l'espoir, — pour un avenir, du moins, que nous ne pouvons souhaiter que fort éloigné.



FANTIN-LATOUR. — LISEUSE
(Collection de M. Raymond Kœchlin).

L'exposition organisée, l'an dernier, à la galerie Bernheim, a heureusement rappelé la place que Carolus-Duran occupe, et qu'il tient à garder, dans cette belle génération des réalistes formés autour de Courbet. M. Arsène Alexandre a justement insisté ici-même sur ce point à cette occasion. Le Luxembourg a repris la démonstration pour son public et il n'a pas eu tort. Près du *Portrait de sa mère*, plus récent, mais si amoureusement et si lumineusement enlevé, le *Vicaire de Cervara* et l'admirable tête de jeune femme (1863), d'un si large et si souple modelé et d'un si beau caractère expressif, réveillent superbement le souvenir du jeune peintre qui peignit *l'Assassiné*.

Un Saint et un religieux en buste, appartenant à M. Gerbeau, représentent Legros avec une grandeur et une simplicité magistrales, qui font penser à Holbein et à Ingres.

Une exquise *Ravaudeuse*, de Ribot (à M. le Dr Goujon), montre ce maître dans la limpidité de ses transparences premières; *le Rouet*, de Cals (appartenant à M. H. Rouart), attire sympathiquement vers ce maître modeste qui fut, dans ce genre de la peinture des humbles, un précurseur obscur et ému. Trois études sont signées du nom de Jules Breton, une *Ferme au couchant*, une *Tête de vieux Breton*, et surtout une petite figure de *Faucheur*, toute imprégnée de la lumière du soir. Elles évoquent une date antérieure à celle à laquelle appartient en général le milieu environnant, car J. Breton est, après Hébert, un des doyens de l'école. Le *Vieux Bercy*, de Vollon (appartenant au Dr Goujon), forte et fine peinture de paysage, fait partie de la même série. Avec les deux profonds et suaves nocturnes de Cazin, dans lesquels on sent les émanations tièdes et parfumées des fleurs à travers les palpitations des souffles mystérieux, *l'Enfant prodigue*, de Puvis de Chavannes (à M. H. Lerolle), met comme une note un peu distincte. C'est une bonne fortune d'avoir pu montrer ce beau tableau, si original, si expressif, où toute la puissance poétique est obtenue par le sentiment rare des accords naturels. Quelle joie eût eue notre grand Puvis, s'il avait pu voir cette œuvre admirée dans notre musée, où *le Pauvre Pêcheur*, pendant longtemps, lui attira des sarcasmes si stupides !

Nous voici parvenus maintenant au milieu dit « impressionniste », s'il faut garder encore ces dénominations démodées. N'eût-elle eu que ce résultat de faire disparaître entre des artistes, divisés surtout par des mots et des préjugés, toutes ces distinctions arbitraires, cette exposition aurait justifié son intérêt. De toutes les étiquettes données à des groupes artistiques, nulle peut-être n'a été moins exactement pertinente que celle d'impressionniste. Mais passons sur ces discussions vaines et voyons les œuvres.

On ne peut pas, certes, comme il y a dix ans, considérer comme des inconnus quelques artistes que, plus ou moins justement, on rattache à cette formule. Le temps a marché depuis. Sans parler des deux Expositions universelles de 1889 et de 1900, qui, dans leurs sections rétrospectives, leur faisaient une place particulièrement large, sans parler de la consécration officielle — puisque consécration il y a — que leur donnait libéralement le Luxembourg en installant la collection Caillebotte, les expositions privées, les ventes publiques, en nombre imposant ces der-

nières années, les ont fait connaître au grand public par des pièces très importantes dans l'histoire de leur œuvre. Ils bénéficient plutôt aujourd'hui des engouements exclusifs de la mode. Mais, en face de la collection Caillebotte, dont le lot est d'être toujours critiquée, un jour par les adversaires, le lendemain par les partisans, les Amis du Luxembourg ont voulu



BONNAT. — M[lles] DREYFUS EN COSTUME ORIENTAL
(Collection de M. Gustave Dreyfus).

apporter ce qu'on appellerait une confirmation par des œuvres indiscutées ou indiscutables.

Manet s'impose cette fois sans réserves au Luxembourg, temporairement par malheur, avec cinq œuvres exceptionnelles. Un admirateur fervent de Manet, qui s'est presque exclusivement voué à son culte, M. Pellerin, a consenti à prêter, avec un délicieux pastel de jeune femme, deux pièces de premier choix. Il y a, d'abord, la grande toile de *Nana*, dans la délicatesse exquise de ses accords, dans son éclat jeune et plein de fraî-

cheur. Qu'on pense à la date où fut exécutée cette œuvre, pour en comprendre toute la portée ! Une rue, vue de face, dans la lumière matinale, sous la brise légère dans laquelle frissonnent quelques drapeaux ; devant une porte, une voiture attend des gens qui vont jouir des spectacles du dehors ; un mendiant à la jambe de bois se précipite à son poste ; il ne faut pas plus pour nous donner une impression joyeuse de fête. C'est là une œuvre tout à fait rare. *Les Bulles de savon* (à M. Pontremoli) nous montrent un Manet antérieur, proche de l'Espagne, âpre et puissant ; *Au piano* (à M. le comte de Camondo) est une petite scène d'intérieur, incomparable de délicatesse dans les rapports. Elle est venue, cette petite toile exquise, essayer la place que le généreux amateur, au goût si sûr et si éclairé, lui réserve un jour dans nos collections nationales ; elle y est accompagnée de deux autres chefs-d'œuvre de cette collection incomparable, dont la possession est assurée d'ores et déjà à la France : ce sont *la Leçon de danse* et *les Courses* de Degas. Elles montrent ce maître, qui a les dons contradictoires de l'énergie et du charme, du dessin et de la couleur, sous deux aspects très opposés. L'une est une œuvre précieuse au plus haut point par la délicatesse des rapports, l'observation fine et juste de la mimique ; l'autre est une forte et puissante peinture, reprise des courses épiques de Géricault. *L'Étoile* (à M. le Dr Goujon), moins imprévue, puisque le Luxembourg doit à Caillebotte une figure analogue, chef-d'œuvre devenu aujourd'hui populaire, est, dans ce genre, une pièce rare, pleine de fraîcheur et d'éclat ; la tête de jeune femme de M. Chéramy, dans son large et beau dessin, est également une pièce exceptionnelle.

Pour Renoir, *la Pensée* (à M. J. Strauss), *la Source* (à M. Gallimard), et le *Portrait de Mme Charpentier*, représentent par des qualités de premier ordre ce maître, inégal peut-être, mais si vraiment original, qui est le peintre le plus attendri de l'enfant et de la femme.

Et nous voici parvenus aux paysagistes proprement dits. Jongkind et Boudin, précurseurs remis à leur rang, et que MM. Cahen, Gallimard ou Sauphar nous apprennent à connaître sous quelques nouveaux aspects ; Claude Monet, disciple qui s'est élevé au-dessus de ses maîtres et dont plusieurs pièces extraordinaires par leur grandeur et leur beauté toute classique appellent l'admiration unanime des visiteurs. Ce sont : *le Pont d'Argenteuil* (à M. de Curel) ; *la Débâcle*, *les Fruits* (à M. Hœntschel) ;

puis *l'Effet de brouillard sur la Seine* (à M. Émile Straus). Sisley et Pissarro ne sont pas moins heureusement représentés. De l'un et de l'autre, il y a là quatre œuvres qui ajoutent, avec un éclat et une puissance de vérité inconnue, aux œuvres de choix inégal par lesquels ils figurent à la salle Caillebotte. Telles sont, pour l'un, par exemple, *l'Inondation* (à M. le



MANET. — AU PIANO
(Collection de M. le comte Isaac de Camondo).

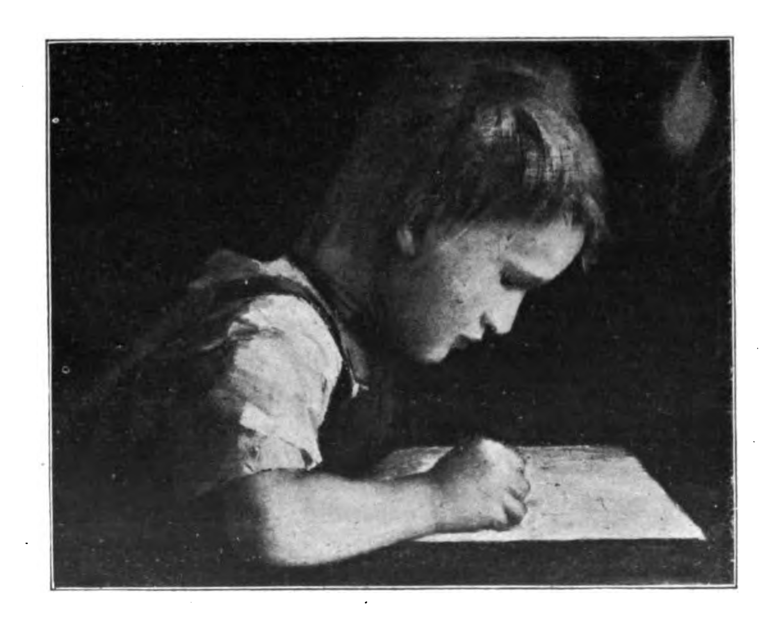
comte Isaac de Camondo) ou *Saint-Mammès, matinée de juin* (à M. G. Viau), et, pour l'autre, *le Jardin potager* (à M. Personnaz) ou *les Coteaux du Vésinet* (à M. E. Blot).

Et maintenant quelle est la leçon qui se dégage de cet ensemble formé de pièces en apparence si diverses? Je ne sais si elle est la même pour tout le monde. Il nous paraît, du moins, que le public a compris celle que voulait donner le Luxembourg, c'est-à-dire que rien n'est plus artificiel que toutes ces classifications entre les artistes, que rien n'est moins approprié que toutes ces étiquettes, ou toutes ces enseignes, données ou

adoptées au cours des luttes artistiques. Tous nos préjugés portent, en somme, sur des mots. Une fois le souvenir de ces querelles effacé, il ne reste plus que les œuvres, du moins il ne reste plus que celles qui sont belles, quel que soit l'ordre de beauté auquel elles appartiennent, et nous ne cherchons plus alors les particularités qui les distinguent, mais nous sentons tous les mérites qui les rapprochent dans notre admiration.

Retournons-nous un instant vers le passé. N'avons-nous pas réconcilié les talents les plus extrêmes, qui nous apparaissent, à distance, comme l'expression nécessaire des tendances opposées de l'idéal de leur temps? Les jours approchent où les générations qui montent, insoucieuses de vaines querelles auxquelles elles n'ont pas été mêlées, confondront, comme nous le faisons pour nos aînés, les combattants de tous les partis, pour porter leurs hommages et demander leurs enseignements à tous les esprits libres et ouverts qui ont échappé à la servitude des écoles — quel que soit, d'ailleurs, leur nom — et nous ont donné telle émotion ou telle sensation inconnue sur la vie de l'homme et sur le spectacle des choses.

LÉONCE BÉNÉDITE





FIGURES DE THÉATRE

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

II

LA TROUPE DE VOLTAIRE

Comme un hommage rendu à celui qui domine l'art dramatique du XVIIIe siècle tout entier, on a coutume de désigner sous le nom de « troupe de Voltaire » la troupe de la Comédie-Française pendant les soixante années qui vont des débuts de l'auteur d'*Œdipe* (18 novembre 1718) à l'apothéose du 30 mars 1778, le jour de la sixième d'*Irène*, où le buste du patriarche de Ferney fut couronné sur le théâtre.

Baron vieilli, mais toujours jeune à la scène, et Mlle Duclos, s'éternisant, elle aussi, et

1. Voir la *Revue*, t. XV, p. 263.

tâchant à rafraîchir ses cinquante-cinq ans par un mariage d'amour avec le petit Duchemin qui la battit comme plâtre, virent poindre autour d'eux les étoiles nouvelles et s'inaugurer les grandes réformes théâtrales du siècle, dont les premières furent l'abandon de la déclamation chantée et la recherche des effets de pathétique. La transition fut assez longue à s'effectuer, et le contraste devait être singulièrement piquant, certains soirs, quand l'affiche réunissait les représentants de la tradition et les partisans des nouvelles formules, et que les fureurs tragiques de Beaubourg « l'énergumène », de Mlle Duclos et de Mlle Desmares succédaient au jeu tout d'émotion contenue d'Adrienne Lecouvreur, de Mlle Balicourt et de Quinault-Dufresne.



Adrienne avait débuté le 14 mai 1717 ; elle était âgée de vingt-deux ans et venait de province. Tout de suite, elle fut accueillie par le plus franc succès : « on disoit tout haut qu'elle commençoit comme les plus grandes comédiennes finissent ordinairement », et, treize années durant, elle fut l'actrice incomparable « qui avoit presque inventé l'art de parler au cœur, et de mettre du sentiment et de la vérité là où l'on ne mettoit guères auparavant que de la pompe et de la déclamation ». Mais, pour quelques



Ch. Coypel pinx.

Héliog. L'Estampe.

ADRIENNE LECOUVREUR

(Collection de Mme la Ctesse de Beaulaincourt)

Imp. L. Fort Paris.

applaudissements, combien de tristesses en cette courte carrière ! Faible et toujours maladive, elle souffrit dans son corps ; jalousée, critiquée, calomniée, elle souffrit dans son esprit du parti pris de certains de ses camarades ; tendre et passionnée, elle souffrit dans son cœur de toute l'amertume des trahisons. Le 29 mars 1730, trois mois après le vieux Baron, son maître et son conseil, elle fut emportée si brusquement que les rumeurs les plus étranges coururent sur les causes de sa mort. Son corps, auquel le curé de Saint-Sulpice avait refusé la sépulture, fut enterré nuitamment, par deux portefaix, dans un terrain vague dont on n'a jamais su déterminer la situation exacte. Ses costumes de théâtre, vendus à l'encan, valurent à la garde-robe de Mlle Pélissier, de l'Opéra, une renommée inouïe, et ses portraits disparurent.

Peintures et dessins anonymes dans les musées de province, pastels trop généreusement attribués à La Tour dans les collections particulières, ne nous satisfont qu'à demi. Du portrait de Fontaine — un très gracieux portrait de femme, en buste — il ne nous reste que la gravure exécutée par Schmidt pour Odieuvre, et du portrait de Coypel — un portrait de l'actrice, dans Cornélie de *la Mort de Pompée* — on n'a longtemps connu que la gravure de Drevet, à côté de laquelle nous inscrirons un pastel qui se trouve actuellement chez Mme la comtesse de Beaulaincourt et provient du comte d'Argental.

L'œuvre est extrêmement précieuse, et pour qui sait la violente passion inspirée par la comédienne au fils de Mme de Ferriol, la tradition n'a rien d'invraisemblable, d'après laquelle ce pastel serait une réplique d'un tableau perdu de Coypel, exécutée par l'artiste lui-même à l'intention de d'Argental. Bien plus, on est certainement en droit de se demander, quand on connait la sûre provenance de l'œuvre, si ce n'est pas là l'original même d'un portrait que l'on a cru perdu, simplement parce qu'il fut toujours conservé avec un soin jaloux par ses divers possesseurs, mais dont on n'a jamais perdu la trace : légué en 1787 par d'Argental à Mme de Vimeux, sa fille adoptive, c'est au propre fils de celle-ci que l'acheta, vers 1830, la maréchale de Castellane, mère de Mme la comtesse de Beaulaincourt, qui le possède aujourd'hui et qui a bien voulu nous autoriser à le reproduire[1]. Mais quelle photographie pourrait rendre, avec toute la

1. Il faut remarquer toutefois que d'Argental, dans son testament (9 mai 1787) ne donne aucun



délicatesse désirable, le charme de ce pastel qui a gardé sa fraicheur première? Rien de plus simple, en vérité : une femme, drapée dans une tunique presque noire, pressant sur son cœur l'urne qui contient les cendres de son mari; les chairs du visage et des mains d'une transparence et d'un velouté qui ravissent; un fond bleu clair : c'est tout. A la simplicité de la facture, s'ajoutent la simplicité de la pose et la vérité, déjà plus grande, de l'expression : par ces deux portraits de théâtre, l'*Ariane* de Largillière et la *Cornélie* de Coypel, il semble qu'on peut mesurer tout le chemin parcouru depuis les beaux jours de Mlle Duclos jusqu'à l'apparition d'Adrienne Lecouvreur!

A l'époque où celle-ci fut reçue au nombre des comédiens ordinaires du roi, il y avait cinq ans déjà qu'Abraham-Alexis Quinault, dit Quinault-Dufresne, s'était fait remarquer, dès ses débuts, par la simplicité de sa diction et le naturel de son jeu. Ce fut le second pupille de Baron.

Mlle Clairon, d'accord sur ce point avec Voltaire, se montre injuste à son égard, quand elle feint de croire « qu'il n'a pu devoir ses succès qu'aux suprêmes beautés de toute sa personne et de son organe ». Il était beau, c'est vrai, beau... comme l'Apollon du Belvédère, au dire d'une de ses sœurs; ce qui ne l'empêchait pas de se montrer excellent dans la tragédie, et meilleur encore dans les rôles de haut comique. Un de ceux qu'il créa avec le plus de succès fut celui du *Glorieux*, dans la comédie de ce nom, que Destouches avait écrite à son intention et où le public voulut reconnaître le portrait de l'acteur : c'est dans ce même rôle que Lancret l'a représenté.

Or, Lancret n'est pas un enchanteur à la manière de Watteau. S'il note au spectacle, sur un feuillet d'album, des figures ou des attitudes, ce n'est

nom d'auteur pour ce portrait : « Je donne à Mme de Vimeux deux portraits représentant : l'un, Mlle Lecouvreur en Cornélie, et l'autre M. de Voltaire, ainsi que le buste du même, fait par Houdon... » (*Archives historiques, artist. et littér.*, 1890, n° 3, p. 129). M. Monval croit que le portrait de d'Argental était l'original (*Lettres d'Adrienne Lecouvreur*, p. 262).

Une comparaison du pastel avec la gravure de Drevet ne révèle pas de différences essentielles : le portrait a été gravé en contre-partie, et l'on relève en outre deux libertés prises par le graveur dans le dessin du voile et la ceinture de l'actrice; or, de semblables remarques seraient à faire sur plus d'une gravure du XVIIIe siècle.

Si l'on a toujours parlé d'une *peinture* originale perdue, c'est sans doute parce que la gravure porte : *Peint par Ch. Coypel.* Mais cette mention ne saurait suffire pour prouver que l'œuvre originale fût certainement une peinture : au XVIIIe siècle, elle désignait indifféremment les pastels et les peintures, et nous en avons de nombreux exemples, pour La Tour notamment.

D'autre part, on sait que Charles-Antoine Coypel — que les dates (1694-1751) désignent comme l'auteur de ce portrait — fit à la fois des peintures et des pastels.

pas pour les transporter ensuite au milieu de décors de rêve et les disposer suivant le caprice d'un arrangement joli. Sans doute, sa *Joye du théastre* rappelle quelque peu cette manière, avec infiniment moins de poétique envolée ; mais c'est là une exception, et, d'ordinaire, quand il peint une scène théâtrale, il le fait avec une vérité qui surprend chez cet aimable



GRANDVAL, QUINAULT-DUFRESNE, MLLES LABAT ET QUINAULT LA CADETTE
DANS UNE SCÈNE DU « GLORIEUX »
Gravure de Dupuis, d'après Lancret.

conteur de galantes anecdotes. Veut-on des exemples ? A l'Académie royale de musique, ce sont les portraits des deux étoiles rivales de la danse, Mlle Sallé et Mlle Camargo ; à la Comédie-Italienne, c'est toute la troupe groupée dans une composition charmante, et c'est aussi un jeu de scène entre Thomassin et Mlle Silvia ; à la Comédie-Française enfin, c'est une des scènes du *Philosophe marié* de Destouches (1727), précédant de quelques années un autre tableau dans lequel il réunit les quatre principaux

interprètes du *Glorieux* : Grandval et Quinault-Dufresne, Mlle Labat et Mlle Quinault la cadette (1732)[1].

Ces deux dernières peintures sont aujourd'hui perdues, et c'est sur les belles gravures de Dupuis, que Jules Bonnassies a pu faire l'identification des personnages et démontrer que ce sont bien là des portraits et non pas des figures de fantaisie. Reprendre par le menu les raisonnements qui ont amené le critique à cette conclusion, c'est pour nous chose inutile : il suffira de rappeler que les portraits de Mlle Labat et de Jeanne-Françoise Quinault se reconnaissent aisément sur les deux estampes, et qu'une comparaison faite entre l'acteur qui joue Valère dans *le Glorieux*, et le portrait de Grandval dans un parc, peint par Lancret en 1742, révèle sans conteste l'identité du personnage.

Ce portrait de Grandval appartient aujourd'hui à M. Groult : il a eu plus de chance que celui de *Mlle Grandval en naïade*, exposé au Salon de 1742 et dont on a perdu la trace par la suite ; deux fois plus de chance même, car Le Bas nous a laissé une très belle estampe de cette œuvre séduisante, où le joli homme — j'allais dire le gentilhomme — qu'était Grandval se campe avec élégance dans une allée de jardin, tenant son tricorne sous le bras droit et un livre dans la main gauche. L'acteur avait débuté tout jeune, en 1729, sous les auspices d'Adrienne Lecouvreur : le costume et le maintien nous rappellent qu'il sut incarner à merveille les petits-maîtres d'alors, et si la fontaine monumentale qu'on aperçoit derrière lui est ornée des statues de Melpomène et de Thalie, c'est pour nous faire souvenir que Grandval, chef d'emploi à trente ans et successeur de Quinault-Dufresne, joua indifféremment, jusqu'à la réception de Lekain (1752), les premiers rôles de comédie et de tragédie, pour ne se retirer qu'en 1762[2].

1. La scène du *Glorieux* est, suivant l'indication du graveur, la scène 3e de l'acte III.

Celle du *Philosophe marié* est, suivant J. Bonnassies, l'avant-dernière de l'acte V (et non la dernière, comme l'indique la gravure). Les personnages représentés sont, de gauche à droite : Mélite (Mlle Labat), Damon (Legrand fils ou Duchemin fils), Céliante (Mlle Quinault la cadette), Ariste (Quinault l'aîné), Finette (Mlle Legrand) Géronte (Duchemin père), Lisimon (Claude-Charles Dangeville).

2. Une petite gouache de la suite Foëch et Whirsker le représente sur la fin de sa carrière, avec Mme Préville, dans une scène du *Mariage fait et rompu*. Elle a été gravée dans *les Souvenirs et regrets d'un vieil amateur dramatique*, d'Arnault, en regard de la page 209.

Une partie de la suite des petites gouaches de Foëch et Whirsker, gravées pour l'ouvrage que nous venons de citer, nous sont parvenues en originaux. Le musée de la Comédie-Française en possède dix-sept et le Cabinet des Estampes trente-deux.

Il est d'ailleurs le seul, parmi les personnages représentés sur les deux gravures de Dupuis, dont nous possédions un portrait en dehors de ces gravures : ni Quinault l'aîné, ni Quinault-Dufresne, ni la charmante Mlle Labat, ni l'insignifiante Mlle Legrand, ni Mlle Quinault la cadette, la tendre et malicieuse amie de Piron, la spirituelle présidente de la « Société du bout du banc », ne nous sont autrement connus. Encore faut-il se féliciter de ce que les estampes du *Philosophe marié* et du *Glorieux* les aient ainsi réunis, car il en est d'autres pour lesquels une indication analogue serait la bien reçue : je me contenterai de citer, par exemple, la belle Mlle Quinault l'aînée, mariée secrètement au duc de Nevers et morte centenaire en 1790 ; Mlle Balicourt, cousine des Quinault — et, comme telle, en fort mauvais termes avec Adrienne Lecouvreur — qui, bien que formée par Mlle Desmares, suivit plus tard les sages conseils de Baron ; et Mlle Gautier, enfin, dont Baron conservait un portrait dans son cabinet de l'Estrapade. Comédienne,



MLLE DE SEYNE
Gravure de Fessard, d'après Aved.

poétesse et miniaturiste, Mlle Gautier avait été reçue le même jour qu'Adrienne Lecouvreur et, comme elle jouait les mêmes rôles que celle-ci, les Quinault se servirent d'elle pour faire pièce à leur ennemie. D'ailleurs, Mlle Gautier était un peu de la famille, par suite de sa liaison avec Quinault-Dufresne. Ils vécurent même quelques années ensemble, mais, en 1722, l'actrice ressentit un si vif chagrin de se voir délaissée par le beau comédien, qu'elle dit adieu au théâtre, pour se réfugier aux Carmélites de Lyon, terminant ainsi sa vie comme avait commencé la sienne son camarade Claude Sarrazin, à qui la rencontre d'une comédienne de campagne avait fait autrefois jeter le froc aux orties.

Deux ans après cette rupture, Quinault-Dufresne épousait Catherine Dupré — au théâtre, Mlle de Seyne — dont le gracieux minois à fossettes a tenté par deux fois le pinceau d'Aved. Encore des tableaux disparus, dont il nous reste, par chance, d'excellentes gravures, l'une de Fessard, l'autre de Lépicié. Ici, c'est *Didon* éplorée, un peu trop théâtrale d'attitude, mais sobrement vêtue et sans vain étalage de falbalas ni de bijoux, qui s'appuie au fatal bûcher et serre encore en sa main droite le poignard dont elle vient de frapper sa gorge nue; là, c'est une coquette *Jeune femme appuyée sur un balcon*, — comme disait, sans plus de détails, le livret du Salon de 1748; en déshabillé clair, la chevelure relevée, l'œil gai, la bouche rieuse, on la voit à mi-corps, derrière la balustrade sur laquelle elle s'accoude, tenant sur un coussin son petit chien favori.

Plaisante opposition que ces deux images! Nous avions déjà vu le portrait de théâtre et le portrait tout court retracer la même physionomie d'actrice : à côté d'Ariane et de Cornélie, voilà Didon; à côté de Marie-Anne de Châteauneuf-Duclos et d'Adrienne Lecouvreur, voilà Catherine de Seyne. Le cas deviendra de plus en plus fréquent désormais, à mesure que la comédienne pénétrera davantage dans une société qui maintenant lui fait fête, et que son visage de femme sera aussi connu que son masque d'actrice; à mesure enfin que les peintres apporteront un plus réel souci d'intimité dans la représentation de leur modèle : et ceux qui s'extasieront devant le portrait de Mlle Sallé dansant, peint par Lancret en 1732, ne seront pas les derniers à porter aux nues le portrait de la même ballerine « habillée comme elle est chez elle », exposé par La Tour au Salon de 1741. Aussi bien, toutes ces figures de La Tour, auxquelles on a voulu

faire un reproche du sourire léger qui est comme leur marque commune, toutes ces figures ne se présentent-elles pas à nous comme elles étaient chez elles, et une simple « préparation » du maître portraitiste ne nous en dit-elle pas aussi long sur un caractère, que telle grande « peinture à accessoires » de la même époque ?



GRANDVAL
Gravure de Le Bas, d'après le tableau de Lancret (à M. Groult).

Oui, certes. Pourtant, quand il s'agit d'une comédienne d'autrefois, il ne nous suffit pas de savoir comment elle était habillée chez elle ; nous aimons encore qu'on nous la montre sous le jour factice et trompeur de la rampe. Aussi, à un certain point de vue, le joli portrait de Mlle Gaussin, qui appartient à M. le comte d'Haussonville, peut-il être regardé comme un moyen terme : il est de Nattier, ou d'un habile élève de ce peintre, — et cela revient à dire que si le costume, de nuance adoucie, a la simplicité d'un déshabillé, le visage y est traité de façon à laisser croire

que l'actrice a pris la pose en sortant de scène, sans se donner le temps d'enlever son rouge. Après tout, Nattier, qui nous a si scrupuleusement renseignés sur le maquillage de Mesdames, filles de Louis XV, ne pouvait moins faire pour « cette petite innocente de Gaussin » ; et si nous ignorions que l'Amour avait fait naître la créatrice de *Zaïre*, — dont Voltaire et Diderot ont célébré le jeu de grâces ingénues, la voix au son intéressant et les grands yeux noirs qui parlaient à l'âme, — « pour prouver que la volupté n'a pas de parure plus piquante que la naïveté », ce portrait-là suffirait à nous l'apprendre !



Mlle Dumesnil dans « Athalie »
Scène du Songe, acte II, scène v (Cabinet des Estampes).

Mais c'est le seul que nous possédions de Mlle Gaussin; aussi, d'avoir eu comme peintres Pater, La Tour et Vigée le père, et Lemoyne comme sculpteur, c'est une particulière bonne fortune pour Mlle Dangeville, « l'inimitable », comme on l'appelait, la comédienne « si pleine de finesse et de vérité, qui renfermait en elle seule de quoi faire la réputation de cinq ou six actrices, cette favorite des Grâces à laquelle personne ne pouvait ressembler, puisque dans tous les rôles elle ne se ressemblait pas elle-même ».

L'éloge est de Voltaire; il fut prononcé en 1763, au moment où l'actrice se retirait du théâtre et, en toute franchise, il lui était bien dû par celui qui avait si rudement et si brusquement orienté sa carrière. En effet, dès que s'était affirmé le succès de Marie-Anne Botot-Dangeville dans la tragédie, Voltaire lui avait porté lui-même le rôle de Tullie de *Brutus*, qu'elle joua d'original en 1730 : la tragédienne avait seize ans, le rôle ne valait pas grand'chose et la pièce tomba, dès le premier soir, sous les coups d'une cabale. L'auteur, mécontent, attribuant cet insuccès à son interprète,



Mlle Clairon dans « Médée »

Gravure de L. Cars et Beauvarlet, d'après Carle Van Loo.

lui retira aussitôt le rôle qu'il l'avait instamment priée de créer, et l'artiste, dépitée, ayant juré dès cet instant qu'elle renonçait pour toujours au tragique, n'en démordit point.

Elle incarna donc Lisette, Finette et Marton, en exemplaires innombrables, c'est-à-dire la soubrette maligne, aguichante et rieuse du pastel de La Tour et du buste de J.-B. Lemoyne[1]; elle fut la Colette des *Trois cousines*, et certain pastel un peu froid de Vigée le père (à la Comédie-Française) la représente en ce même costume de pèlerine dans lequel Mlle Desmares, sa tante, avait été jadis dessinée par Watteau; elle fut, en un mot, la Thalie changeante que Voltaire a dite et que Pater a peinte, minaudant au milieu « de petits génies habillés de différents habits comiques », c'est-à-dire une très complète et très parfaite actrice de comédie. Ce titre doit lui suffire, et déplorer qu'elle n'ait jamais consenti à apprendre un rôle de tragédie, sous prétexte qu'elle serait peut-être devenue, pour Mlle Dumesnil et Mlle Clairon, une rivale dangereuse, c'est là vraiment regret superflu! A supposer même que sa renommée eût pu y trouver son compte, qui donc serait assez naïf pour soutenir que Mlle Dangeville eût été capable d'entraver le développement de deux tempéraments artistiques tels que ceux des deux plus célèbres tragédiennes du XVIIIe siècle?

Vit-on jamais antithèse plus complète et personnalités plus tranchées? Entre Mlle Dumesnil et Mlle Clairon, bien plus qu'entre Mlle Lecouvreur et Mlle Duclos autrefois, bien plus qu'entre Mlle Duchesnois et Mlle Georges par la suite, les causes de rivalité et d'inimitié étaient nombreuses, profondes, irrémédiables: rien ne leur fut commun, ni le physique, ni le caractère, ni l'idéal dramatique, ni les moyens d'y atteindre!

Dans un chapitre de ses *Mémoires* — on devrait plutôt dire : de son *Apologie* — Mlle Clairon s'est chargée de nous brosser à larges touches un portrait de Mlle Dumesnil, savant mélange de louanges et de perfidies, où l'on trouve pourtant quelques notes justes à retenir, pour peu que l'on se rappelle quel était le système particulier à chacune des deux rivales, dont Goncourt, après Voltaire, a justement défini le talent, quand il a dit que l'une était « une actrice toute d'étude et d'art », et l'autre « une actrice toute de

1. Ce pastel de La Tour est perdu, mais il en existe heureusement deux préparations : l'une est au musée de Saint-Quentin; l'autre appartient aujourd'hui à M. le comte de Camondo, après avoir fait partie de la collection Goncourt. — Le buste en marbre de Mlle Dangeville, par J.-B. Lemoyne, exposé au Salon de 1771, est aujourd'hui à la Comédie-Française.

tempérament ». En effet, alors que M[lle] Dumesnil se livrait tout entière aux inspirations de la nature, se lançait à bride abattue dans les tirades,



M[lle] Clairon
Gravure de Schmidt, d'après N. Cochin.

pour n'insister que sur les passages les plus pathétiques, et s'oubliait en scène jusqu'à courir — ce qui n'était pas une petite infraction à la tradition sacro-sainte —, alors qu'elle se présentait, cette sibylle agitée

par le dieu, comme la véritable négation de la tradition, Mlle Clairon s'en affirmait au contraire l'instauratrice. Son art était fait d'étude acharnée, d'analyse méticuleuse, et quand elle avait sondé un rôle à fond, en le disséquant mot par mot, merveilleusement sûre d'elle-même, elle pouvait régler son débit à son gré, mettre en valeur ce qu'elle jugeait digne de « porter », et proportionner ses mouvements et ses gestes, soigneusement arrêtés à l'avance, à l'effet qu'elle voulait obtenir; en vérité, s'il est vrai que le génie est « une longue patience », elle fut certainement une actrice de génie.

Non, en vérité, elles n'eurent rien de commun, ces deux reines de théâtre, sauf leur fin, peut-être, qui fut également misérable : Mlle Dumesnil avait quitté la scène en 1776, après trente-neuf ans de services; Mlle Clairon, entrée au théâtre six ans après sa rivale, était partie sur un coup de tête, dix ans avant elle, et toutes deux moururent la même année 1803, dans le plus affreux dénuement.

Pour ce qui est de ses portraits, Mlle Dumesnil n'a pas été trop bien partagée. Il ne nous est guère resté d'elle qu'une peinture de Nonnotte, conservée à la Comédie-Française, qui la représente en pied, dans le rôle d'Agrippine, et où l'on ne s'étonnera pas de lui voir une robe rouge à paniers, car, au contraire de la Clairon, le souci de la vérité du costume ne la tourmenta jamais. On peut préférer à ce médiocre tableau certaine gravure d'Elluin, qui nous la montre en buste, dans *Athalie*, avec un long visage, des cheveux relevés sur un front carré et surmontés d'un petit panache, les yeux imposants sous l'arc bien arrêté des sourcils, un nez long et mince et une bouche trop grande, — ensemble assez disgracieux d'ailleurs. Ajoutons-y, plus pour l'ensemble de l'attitude et du costume que pour le détail de la physionomie, les petites gouaches de la suite Whirsker, à la Comédie-Française, et les curieuses vignettes gravées pour les *Souvenirs et regrets d'un vieil amateur dramatique* (en particulier, celle qui nous la montre dans *Athalie*.

La liste, comme on voit, n'est ni bien fournie, ni bien éloquente ; et c'est tout le contraire pour Mlle Clairon, qui possède une iconographie des plus complètes et variée à l'extrême.

Le portrait de théâtre ? Ce sera la *Médée*, de Carle Van Loo, apparaissant dans les airs, portée par le char magique, et montrant à Jason ses enfants égorgés. Ce tableau énorme et pompeux, qui fit grand tapage,



Mlle d'Oligny

Gravure de J.-J. Huber, d'après Michel Van Loo.

lors de son exposition au Salon de 1759, se trouve aujourd'hui dans les collections de l'empereur d'Allemagne[1]; mais il nous reste, — outre l'estampe, de format grand-aigle, par Laurent Cars et Beauvarlet, — une esquisse aux deux crayons, par Van Loo, pour la tête de l'actrice (Salon de 1757), conservée à la Comédie-Française[2], et une esquisse peinte, autrefois léguée par La Tour au musée de Saint-Quentin. Dessin, esquisse, tableau, gravure : voilà, pour une peinture, un rare exemple de « suite » parfaite.

Le portrait-nature ? Ce sera l'eau-forte de Schmidt, d'après Cochin le fils, qui découpe si nettement et accentue encore les traits de ce profil caractérisé : le front bombé, le nez mince avec sa courbure aquiline, les lèvres charnues et comme pincées, le petit menton et le cou fort. Ce sera aussi cette feuille du *Livre des Saint-Aubin* (ancienne collection Destailleur), où Gabriel de Saint-Aubin a, par trois fois, crayonné l'actrice, avec une incomparable maîtrise, et où apparaît, mieux que nulle part ailleurs, ce visage de grisette que Mlle Clairon, suivant le mot de Goncourt, fut condamnée, toute sa vie, à ennoblir et à spiritualiser. Ce sera encore le gracieux buste en marbre, exposé par J.-B. Lemoyne au Salon de 1761, et légué par la tragédienne à la Comédie-Française, qui en possède également la terre-cuite : le livret du Salon avait beau dire au visiteur que la tragédienne était représentée « sous l'idée de Melpomène invoquant Apollon », il n'y eut, j'imagine, personne pour s'y laisser prendre, car devant ce visage grassouillet, agrémenté d'un nez spirituel et d'une bouche aux coins retroussés, il s'en faut qu'on évoque Melpomène !

Nous aurons aussi, pour Clairon, le portrait de fantaisie : un pastel de La Tour, que garde, à Poitiers, la famille Thubert, descendant du comédien Larive, et où l'actrice, avec son chapeau de paille, son corsage décolleté et lacé, sa chemisette de gaze et ses bras nus, rappelle une bergère d'opéra-comique plutôt que la créatrice d'Électre et d'Idamé ; — le portrait allégorique : la jolie vignette commandée par Garrick à Gravelot et représentant la Clairon couronnée par la Muse de la tragédie ; — le portrait numismatique : la médaille de Lundberger, frappée en l'honneur de leur amie par MM. de Valbelle et de Villepinte, plusieurs fois reproduite en

1. Il est mentionné par Dussieux, dans son livre sur *les Artistes français à l'étranger* (1856).
2. Signalons encore, à la Comédie-Française, un portrait anonyme de Mlle Clairon, grandeur nature, en tunique blanche sous un manteau rouge, et tenant un sceptre à la main.



Mlle Dangeville la jeune.

Gravure de Le Bas, d'après Pater.

taille-douce, et dont le coin fait partie des collections de la Comédie-Française ; — le portrait satirique enfin : les deux médailles de plomb du Cabinet des médailles. Il faudrait citer encore le portrait gravé par Pougin de Saint-Aubin et accompagné d'une scène de *Médée;* le dessin de Cochin, gravé par Flipart, montrant Mlle Clairon assise au-dessus d'une table élevée et servant de modèle à de jeunes artistes; les gouaches de Foëch et Whirsker au Théâtre-Français; les estampes populaires et les portraits perdus. Mais n'est-ce pas assez déjà pour indiquer combien large fut la part de gloire de Mlle Clairon?

En revanche, elle ne compta guère de sympathies, surtout parmi ses camarades : non pas seulement que l'on trouvât excessif son désir de monopoliser les applaudissements — au théâtre, c'est là un travers courant et... de tradition, — mais elle s'était montrée si violente et si jalouse, si égoïste et si orgueilleuse, pendant son séjour à la Comédie-Française, qu'on l'en vit partir sans regret. Jalouse de Mlle Dangeville, qu'elle avait persécutée au point de lui faire quitter le théâtre, jalouse — et férocement — de Mlle Dumesnil, médisant de Mlle Gaussin et blessant Mlle d'Oligny, qui avait débuté en 1763 avec le plus franc succès et qui devait être une des interprètes favorites de Beaumarchais[1], elle n'avait pas fait preuve d'une moindre insolence à l'égard des acteurs, et, comme sa rancune était tenace, elle n'oublia personne dans ses *Mémoires*. On s'étonne seulement de ne pas trouver en ce livre singulier un portrait pire de Lekain, car, après Mlle Dumesnil, c'était certainement, dans la Maison, celui que Mlle Clairon détestait le plus.

Pour être juste, convenons qu'il le lui rendait bien !

ÉMILE DACIER

(A suivre.)

1. Citons, en passant, le gracieux portrait de cette comédienne par Michel Van Loo, œuvre aujourd'hui disparue, dont il ne reste plus qu'une gravure de J.-J. Huber.





L'ESTAMPE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

CLAUDE BOURGONNIER

PEINTRE ET LITHOGRAPHE



Parisien. Il était peintre — il l'est toujours essentiellement, — élève de Cabanel et Falguière, exposant depuis 1888, bourse de voyage en 1890, décorant la mairie de Montreuil-sous-Bois en 1892, lorsque un lithographe professionnel ayant reproduit l'un de ses tableaux oublia de porter sur la pierre le nom du peintre, Bourgonnier, déduisant de là qu'on n'est sûrement signé que par soi-même, résolut de se mettre à la lithographie.

Il a débuté par des têtes d'étude, une *Extrême-Onction*, un *Christ*, *la Charbonnière*, *l'Arc-en-ciel*.

Et des sujets pris en Espagne, *Torero*, *Course de taureaux*. — Pour la *Revue*, il lithographie *les Fileuses (Madrid. Atelier royal de tapisserie)*.

Très moderne.

De la Société des Artistes Français. — Vice-Président de la Société des Peintres-Lithographes.

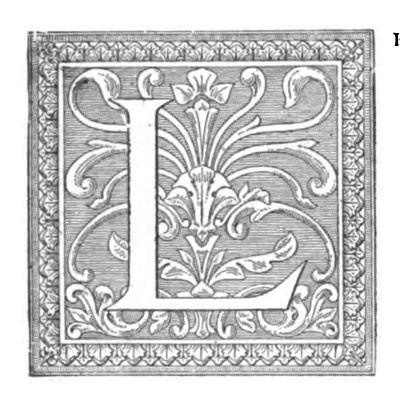
Et de l'Automobile-Club.

HENRI BERALDI



UN PANNEAU FLAMAND INÉDIT

AU MUSÉE DE LA SOCIÉTÉ HISTORIQUE DE NEW-YORK



Les collections de peintures de MM. Luman Reed, Thomas Bryan et Louis Durr, données ou léguées à la Société historique de New-York, entre 1858 et 1882, ont formé par leur réunion son musée. Ces collections étaient du petit nombre de celles que firent, avant 1870, des amateurs américains patients et isolés, en un temps où le public, aux États-Unis, était en général bien éloigné encore de goûter les choses de l'art. Décidée dès 1856, la création du musée de la Société historique avait précédé celle de la plus riche et de la plus célèbre des galeries américaines, le musée métropolitain de New-York, fondé en 1870. Mais, aujourd'hui encore entassé dans un bâtiment incommode et étroit qu'il partage avec une bibliothèque et des antiquités égyptiennes, fermé au public et à demi enseveli dans une ombre que gardent les momies cornues de trois taureaux Apis, le musée de la Société historique est demeuré, même en Amérique, presque inconnu et oublié. MM. Bode et Berenson, qui explorèrent une partie des collections américaines, passèrent à la Société historique; mais M. Berenson n'a touché qu'aux peintures italiennes, et M. Bode s'est borné à des indications[1]. La confusion de ce musée de province,

1. Cf. Bode, *Alte Kunstwerke in der Sammlungen der Vereinigten Staaten; Zeitschr. für bild. Kunst*, 1895, p. 13, 70. — Berenson, *les Peintures italiennes de New-York et de Boston*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, p. 195.

perdu au milieu d'un quartier populaire du bas New-York, réservait des découvertes piquantes.

On compte les ouvrages qu'on peut restituer avec vraisemblance à Gérard David, en dehors de ceux dont M. James Weale a retrouvé les titres. La galerie de la Société historique est une des rares collections américaines qui possèdent quelques peintures des écoles primitives des Pays-Bas ; elles sont secondaires pour la plupart, mais, l'une d'elles, un *Mariage mystique de sainte Catherine* (n° 296), est un panneau précieux : on y retrouve si précisément le style et les types de *la Vierge entourée de saintes* du musée de Rouen, par Gérard David, et de son *Mariage mystique* de la National Gallery, qu'on croit y reconnaître la même main[1].

Ce panneau, cintré du haut, semble la partie centrale d'un triptyque dépecé ; il mesure $0^{m}60$ de large sur $0^{m}60$ (hauteur des côtés), et $0^{m}81$ (hauteur maxima au centre). M. Thomas Bryan l'avait acheté en Europe, à une vente Quédeville, dont la trace, le lieu, la date, malheureusement nous échappent. Ce panneau a souffert : de la cire, mise mal à propos dans des trous du bois, a fondu et coulé en traînées grises. La peinture a gardé pourtant sa solidité, ses finesses et son éclat, sa transparence et son émail, la cire a seulement voilé çà et là le vernis lustré des carreaux jaunes et rouges, l'écarlate du manteau de la Vierge, le blanc substantiel des linges, l'épiderme frais, satiné et lumineux des visages, le rose subtil qui fleurit à leurs joues et modèle délicieusement le corps de l'Enfant, la soie des cheveux ondulés de fils d'or, le demi-jour diaphane et blond au passage du col et de la tempe, le moelleux des fourrures, l'exquise minutie des orfèvreries ; et, dans le paysage, l'humide velouté de l'herbe, le ciel limpide et le minuscule détail des fabriques rustiques.

Le choix des tons, dans le groupe, accuse curieusement une habitude du coloris de Gérard David, son art de nuancer les verts, poussés jusqu'à des tons sombres et froids : vert bouteille de la robe fourrée de vair de la Vierge sous l'écarlate de son manteau, vert moelleux et chaud du velours

1. Nous remercions M. Lewis Einstein, de New-York, MM. Henry Hymans, Camille Benoît et Martin Le Roy, qui ont bien voulu nous donner d'utiles indications. M. Lewis Einstein nous a fait connaître le musée de la Société historique, et la *Revue* lui doit la photographie reproduite ici avec l'autorisation de la Société.



de la robe de sainte Agnès, vert triste et sourd du manteau de sainte Catherine sur sa robe de brocard rouge et rouge rosé. La disposition de ces tons



GÉRARD DAVID.
PARTIE CENTRALE DU TABLEAU « LA VIERGE ENTOURÉE DE SAINTES »
(Musée de Rouen).

rappelle le groupe central du tableau de Rouen : au centre, le vert sombre et le bleu foncé des vêtements de la Vierge, soulignés du tapis de laque rouge, et, de part et d'autre, avec sainte Catherine et sainte Agnès, sainte

Barbe et sainte Lucie, des velours verts contrastés avec un brocard à fond rouge ou carminé.

La mise en scène, à la différence près des dimensions du cadre et du nombre des personnages, ressemble à celle du *Mariage mystique* de la National Gallery et s'inspire directement aussi des *Mariages mystiques* de



GÉRARD DAVID. — MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE
(National Gallery).

Memling[1]. Prises séparément et en détail, les figures trouvent, ou dans le tableau de Londres, ou dans celui de Rouen, leurs parentes et leurs pareilles. A peine si elles s'en distinguent chacune dans leur expression de quiétude tendre, limpide et grave, par une nuance d'adoration; dans leur vêtement par un accessoire, par un détail de coupe et de garniture; dans leur attitude par la variante d'un geste. Sainte Agnès (que désigne

1. Cf. le triptyque des deux *Saints Jean* à l'hôpital Saint-Jean, le tableau de la collection de feu M. Goldschmidt, à Paris (Exposition de Bruges, n° 63), et le petit panneau du Louvre.



GÉRARD DAVID. — MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE
(Musée de la Société historique de New-York).

l'agneau emblématique), les doigts plongés dans les feuillets de son livre d'heures, rêve en contemplant le Mariage mystique, comme la sainte Catherine et la sainte Barbe de Rouen; comme sainte Barbe, elle porte une robe à décolleté carré, à manches pendantes de soie changeante; comme sainte Godeliève à Rouen, et sainte Madeleine à Londres, elle est coiffée d'un voile de batiste translucide plié sur le front.

Cette Madeleine, de Londres, assise de profil, haute, droite, plus âgée seulement et plus grave en ses atours, et les mains différentes, ressemble à sainte Agnès trait pour trait : il a suffi d'amortir la clarté de l'œil, d'effacer sous la paupière, au coin de la bouche et du nez, un pli léger, pour exprimer, au lieu de la candeur, l'expérience du monde.

Si la Vierge est plus jeune, plus sereine et plus familière que la Notre-Dame de Rouen, reine et mère austère, si avec le même geste, peu s'en faut, que celle de Londres, elle a plus de grâce et le visage plus régulier et plus plein, la coupe des traits est pareille, et son type rappelle aussi la Vierge peinte au revers du volet gauche, dans le *Baptême de Jésus*, ou celle de l'*Annonciation* de Sigmaringen.

L'Enfant, de formes plus élégantes que celui du tableau de Rouen, fait cependant penser au même modèle, avec sa tête ronde, ses cheveux blonds, courts et frisés, son air grave, ses traits délicats et déjà formés, finement harmonisés à la ressemblance de la mère.

Dans les mains enfin, mains calmes et fuselées de la Vierge sur la chair de l'Enfant, mains plus courtes et carrées des saintes, dans la pureté de leur trait, dans la précision de leur geste et la justesse de leur expression, on croit saisir un caractère particulier du style de Gérard David, qui a raffiné sur les mains féminines avec une délicatesse de dessin égalée par le seul Metsys.

Par ses verts bleuissant dans l'éloignement, par son ciel qui pâlit sur l'horizon dans une nuance évanouissante de bleu verdi, par la transparence de l'air jusque dans l'ombre du sous-bois, par la coupe des frondaisons et leur rendu au moyen de touches grenues, le paysage ressemble au coin de pays boisé et gazonné où le *Chanoine Bernardin de Salviati* s'agenouille entre ses saints patrons (National Gallery, n° 1045), et à l'admirable clairière ombreuse où fuit le ruisseau du *Baptême de Jésus*. Il est à remarquer, toutefois, que la banquette de briques et la haie fleurie

coupent, d'une façon singulière, le spectacle en deux; le fond, avec ses détails qui, au lieu de se subordonner aux figures, s'y heurtent indiscrètement, semble plaqué derrière le groupe, et les petites fabriques avec leurs minuscules figurines, le fantastique rocher bleu qui, vers l'horizon, pointe brusquement du sol, ne laissent pas de rappeler les décors de Patenier et d'Henri de Bles.

La photographie, confuse et médiocre, ne rend point justice au *Mariage mystique* de la Société historique. Elle accuse surtout les dommages qu'il a soufferts, assombrit l'ensemble, amortit le dessin et brouille les détails. Sur la foi de cette image infidèle, un critique de l'autorité de M. Hymans inclinait à attribuer le panneau au pseudo-Mostaert. Il est vrai que le pseudo-Mostaert est le plus servile des disciples de Gérard David ; mais sans parler même des analogies si exactes entre le *Mariage mystique* de New-York et deux des compositions les plus célèbres de Gérard David, il semble bien que le tableau, par la qualité exquise de la peinture, par la beauté raffinée du style, par le charme du sentiment, se place fort au-dessus des ouvrages qu'on a restitués au pseudo-Mostaert. Les carnations ternes ou rougeâtres, le modelé et le dessin sans accent, l'expression courte ou puérile qui caractérisent cet imitateur, sont bien différents de la fermeté et de l'élégante précision de dessin, de l'éclat, de la solidité ou de la transparence de coloris, du modelé et des carnations délicates, de la dévotion candide et profonde, qui font le prix du panneau de la Société historique — et qui sont les mérites ordinaires de Gérard David. Il y a cependant, ces réserves faites, de la parenté entre le *Mariage mystique* de New-York et la *Vierge entourée de saintes* du pseudo-Mostaert, que M. le comte Arco-Valley exposait à Bruges (n° 145). Dans cet ouvrage, où se retrouvent aussi des souvenirs du curieux tableau d'autel de la gilde des Trois Saintes conservé au musée de Bruxelles (n° 140)[1], le paysage, les figures, l'esprit de la composition, rappellent le panneau de la Société historique. Peut-être faudrait-il en conclure que le *Mariage mystique* de New-York est un des tableaux dont le pseudo-Mostaert s'est directement inspiré.

Une autre peinture contemporaine, qui n'est point du pseudo-Mostaert,

1. Cf. Friedlaender, *Meisterwerke der Niederlændischen Malerei des XV und XVIten Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brugge*. Munich, 1903, in-f°, n° 45.

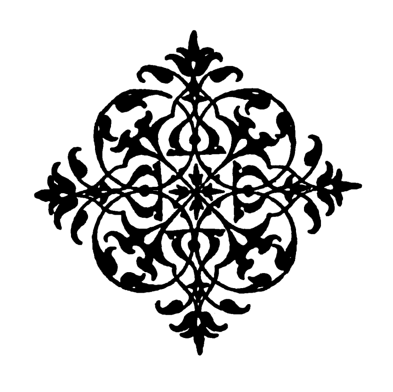


mais de l'auteur de la *Deipara Virgo* du musée d'Anvers (n° 262), et qui figure le même sujet que le tableau de New-York, s'en rapproche également et en dérive peut-être. Il s'agit du *Mariage mystique* de la collection de M. Martin Le Roy, à Paris : si la figure de sainte Barbe, et celle surtout de la Vierge avec l'Enfant, sont un rappel, et, même, pour l'Enfant, un décalque inverse des figures correspondantes de Gérard David dans le tableau de Rouen, la disposition des figures, le dessin et la composition, le style et la tonalité du paysage humide et boisé, encadré de frondaisons, font penser au *Mariage mystique* de New-York.

S'il faut probablement reconnaître, dans le *Mariage mystique* de New-York, un ouvrage de Gérard David, on ne saurait, d'ailleurs, dater le panneau avec précision. Il paraît du moins certain que, si proche parent du *Mariage mystique* de la National Gallery et de *la Vierge entourée de saintes*, si pareil par la qualité et par les détails du style, par la couleur, par les types, par le sentiment, le tableau de la Société historique est contemporain de ceux de Londres et de Rouen. Or, le *Mariage mystique* (de la National Gallery), commandé en 1500 par le chanoine Richard de Visch van der Cappelle, fut achevé avant la mort du donateur, en 1511, et la *Vierge entourée de saintes* a été donnée par Gérard David aux Carmélites de Sion, à Bruges, en 1509[1].

FRANÇOIS MONOD.

1. Cf. James Weale, *Gérard David, painter and illuminator*. Londres, 1895, in-8°, p. 17, 27.



BIBLIOGRAPHIE

La Vie artistique, par Gustave Geffroy. — Paris, Floury, 1904, in-16.

M. Gustave Geffroy fait paraître la huitième et dernière série de sa *Vie artistique*, et Willette inscrit son nom au bas du frontispice de ce livre, à la place où MM. Carrière, Rodin, Renoir, Raffaëlli, Fantin-Latour, Daniel Vierge et Pissarro avaient précédemment signé des eaux-fortes et des lithographies, qui sont comme un résumé des tendances du critique.

Le présent volume commence aux « vrais primitifs », c'est-à-dire aux œuvres sculptées ou gravées par les hommes des cavernes, dont les récentes découvertes ont mis en lumière le réalisme singulier; il finit aux Salons de 1900 et 1901. Le cycle est vaste, mais on aurait pu difficilement choisir meilleure façon d'en caractériser les époques principales : après une étude sur *la Cène* de Léonard de Vinci, M. Geffroy, à propos des dernières expositions d'Anvers et de Londres, parle de Van Dyck et de son œuvre; puis il passe au XVIIIe siècle français, avec Clodion, Moreau le jeune et Debucourt, rend hommage à deux oubliés du XIXe siècle, Tassaërt et Bonvin, et termine par une étude sur des maîtres d'hier, Gustave Moreau, Cazin, Falguière et Dalou, et sur un des maîtres d'aujourd'hui, M. Albert Besnard.

L'ouvrage, ai-je dit, s'arrête aux Salons de 1900 et 1901 ; et, sans doute, M. Geffroy a-t-il voulu nous faire entendre par là que s'il clôt ici, de son plein gré, la captivante série de sa *Vie artistique*, la vie artistique, elle, ne s'arrête pas, et que nous aurons encore bien souvent l'occasion de retrouver la signature de l'écrivain au bas d'une de ces études si appréciées sur les maîtres d'hier et de demain.

F. D.

Correspondance de Beethoven, traduction, introduction et notes de Jean Chantavoine. — Paris, Calmann-Lévy, 1904, 1 vol. in-18.

Très peu de lettres de Beethoven avaient été traduites en français, et, dispersées dans divers ouvrages, il était malaisé d'y recourir : ce volume comble une lacune. Sans doute, comme à l'ordinaire, celui-là sera déçu qui y cherchera des vues théoriques sur l'art, ou même des renseignements sur l'œuvre du maître — et pour son âme, n'est-ce pas sa musique qu'il faut interroger ?

Mais tous ceux — ils sont nombreux aujourd'hui — pour qui Beethoven n'est pas seulement un musicien de génie, mais aussi un exemple à méditer et un ami, sauront gré à M. Chantavoine d'avoir publié ce livre.

Rien n'est tragique comme cette lutte continuelle d'une grande âme contre la vie difficile et la souffrance. Beaucoup de lettres n'ont trait qu'à des circonstances quotidiennes et médiocres, mais le plus souvent quelques mots y résonnent, qui touchent comme un thème de sonate, — et personne ne relira sans émotion le testament d'Heiligenstadt, ou les lettres à « l'immortelle bien aimée ».



De l'introduction on goûtera le juste sentiment qui l'anime, et l'analyse ingénieuse et neuve de « la musicalité » du style chez Beethoven.

J. P.

Le Sentiment de l'Art et sa formation par l'étude des œuvres, par M. Alphonse Germain. Paris, Bloud et Cie, 1903, 1 vol. in-12 (couronné par l'Académie Française).

Par ce temps d'impressionnisme et d'érudition, qui néglige l'esthétique au profit de l'histoire de l'art, ce livre est significatif, comme son titre. Aujourd'hui l'instinct passe pour le seul guide; aucune loi ne paraît plus haute que la personnalité, que le caprice de chacun; tous les artistes se veulent originaux... L'impression triomphe et la doctrine est méprisée : l'auteur, un solitaire, ne se désintéresse point des lois, des principes essentiels autant qu'éternels. Il distingue deux grandes catégories d'interprètes à travers les âges : l'*idéalisateur*, qui généralise, qui représente l'*espèce*; et le *caractériste*, qui fait le portrait de l'*individu* : l'un rare poète de la ligne; l'autre, fréquent prosateur... « Moment critique, en vérité! dit l'auteur; le goût des plus délicats se déprave, la vision des plus sains se trouble. Encore un peu, l'interprétation *naturelle* va devenir une rareté; on traitera d'original celui qui dessinera ses figures normalement... *Idéaliser*, en effet, ce n'est pas embellir par à peu près, ou simplifier à l'excès, ce n'est pas inventer de l'impossible, figurer de l'irréel; non, c'est *harmoniser* le réel et, selon le mot de Jouffroy, *éclaircir* une expression. » L'éducateur du goût se demande pourquoi les *Chambres* vaticanes sont belles, et paraissent plus belles que d'autres chefs-d'œuvre : il prêche l'entente décorative et le retour au dessin, parmi tant de coloristes! Son livre est un haut exemple d'énergie modeste et de probité.

R. B.

LIVRES NOUVEAUX

— *L'Art décoratif au Salon de 1904*, par E. de La Grenelle — Paris, E. Bernard, 4 livraisons gr. in-4°, à 1 fr. 50 l'une.

— *Catalogue illustré du Salon de 1904* (Société nationale des beaux-arts), publié sous la direction de Ludovic Baschet, 14e année. — Paris, Librairie d'art, in-8°, 3 fr. 50.

— *Les Chefs-d'œuvre des musées. Musée dn Louvre*, 1re série. — Paris, Manzi, Joyant et Cie, 5 livraisons à 20 fr. l'une.

— *Éléments d'architecture moderne*, par Henri Sauvage et Sarrazin. — Paris, C. Schmid, in-4°, 24 pl., 20 fr.

— *Paris-Salon*, 3e série. — Paris, E. Bernard, in-4°, 8 fascicules à 0 fr. 60 l'un.

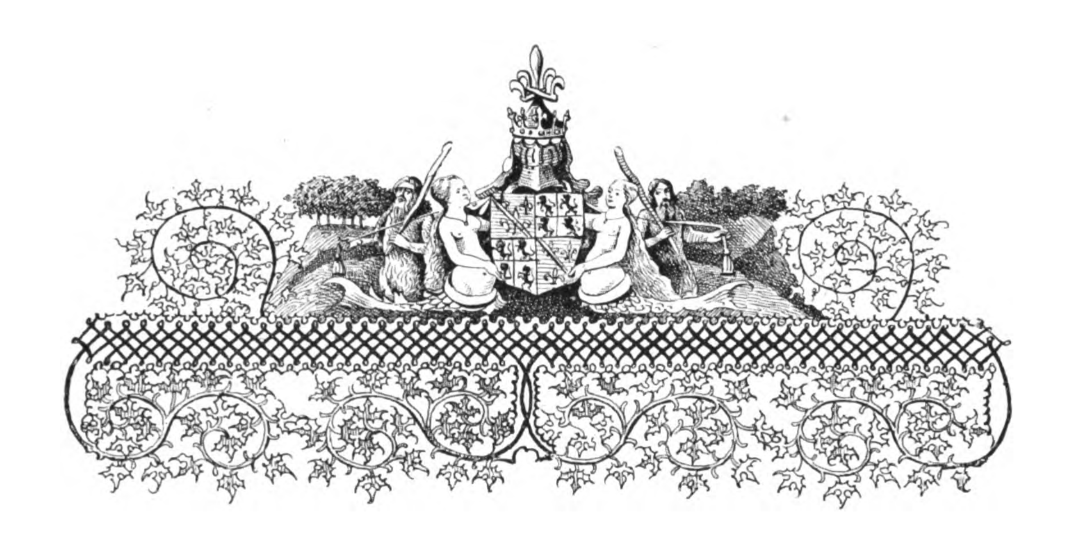
— *Photo-Magazine*, revue photographique illustrée paraissant toutes les semaines, sous la direction de Charles Mendel. — Paris, C. Mendel, in-8°. Le n° : 0 fr. 25.

— *Les Salons de 1904* (salon Goupil), texte par Maurice Hamel, et 100 planches hors texte. — Paris, Manzi, Joyant et Cie, dix livraisons in-fol., 100 fr.

— *Sensations d'art*, par Georges Denoinville (5e série). — Paris, Dujarric, in-18, 4 dessins d'Edme Saint-Marcel, 2 fr. 50.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANÇAIS

(QUATRIÈME ARTICLE [1])

IV

LA PEINTURE EN FRANCE
DEPUIS LES DÉBUTS DU RÈGNE DE CHARLES VII
JUSQU'AUX DERNIERS VALOIS

Les grands traits de l'histoire de l'art sont très souvent les reflets des événements politiques. Le 10 septembre 1419, le duc de Bourgogne Jean sans Peur tombait dans l'entrevue du pont de Montereau, frappé à mort par les partisans du Dauphin Charles, le futur roi Charles VII. Ce meurtre eut, on le sait, d'énormes conséquences. L'une d'elles, qui nous intéresse au premier chef, fut d'amener une séparation, s'accentuant de plus en plus, entre la branche aînée de la Maison de France, héritière de la couronne royale, et la branche cadette, titulaire du duché de Bourgogne et du comté de Flandre.

Les deux premiers ducs de Bourgogne de la race des Valois, Philippe le Hardi et Jean sans Peur, étaient avant tout des princes de la cour de France, résidant fréquemment à Paris, et, comme nous dirions aujourd'hui

1. Voir la *Revue*, t. XV, p. 81, 161 et 241.



d'une manière toute moderne, restant toujours étroitement mêlés au « mouvement parisien ». Après la mort de Jean sans Peur, il n'en sera plus de même. Les ducs Philippe le Bon et Charles le Téméraire joueront le rôle de souverains autonomes, vivant dans une cour à eux. Leurs possessions, comprenant, avec la Bourgogne propre et la Franche-Comté, le groupe plus important encore de la Flandre et des pays voisins, origine des futurs Pays-Bas, formeront un puissant État, qui aura son existence propre, à côté et en dehors du royaume des Fleurs de lis.

Ces changements ont eu leur contre-coup sur le développement des arts. Ils ont détourné le sens des courants qui existaient précédemment.

Au XIVe siècle et jusque dans les premières années du XVe siècle, c'était la France royale, c'étaient les chefs-lieux des duchés et comtés français, comme Bourges ou Poitiers, c'était enfin et surtout la capitale, Paris, qui constituaient les centres d'action rêvés par les artistes de talent nés dans toute la région du Nord, jusqu'à la limite de la rive gauche du Rhin. J'ai donné, dans mon précédent article, paru dans la *Revue* du mois d'avril, de nombreux exemples de cette attirance, en expliquant comment ces maîtres, descendus ainsi des régions plus septentrionales vers le siège de la cour de France, se sont trouvés comme absorbés par le milieu français. Avec les deux derniers ducs de Bourgogne, tout change. Paris cesse d'être le grand objectif des peintres du Nord. Ceux-ci ne s'expatrient plus loin de leur pays; ils restent dans les cités opulentes où séjourne successivement la cour de Bourgogne et qui se nomment Bruges, Lille, Gand, Bruxelles, La Haye. L'art français et l'art flamand deviennent alors deux provinces distinctes dans le domaine de l'histoire de l'art, provinces entre lesquelles bien des rapports persisteront encore assez longtemps, mais qui poursuivront désormais leur épanouissement, chacune indépendamment de l'autre.

Dans le royaume de France même, les conditions se modifient beaucoup pour les artistes. « Grant chose estoit de Paris, dit un écrivain du temps, Guillebert de Metz, quant les roys de France, de Navarre et de Sicile, plusieurs ducs, comtes, prélats et autres seigneurs notables fréquentoient illec assidument. » Hélas ! ces beaux jours n'étaient plus pour la capitale !

Les rois de France les premiers donnèrent l'exemple de la désertion de

Paris. « Le roi de Bourges », c'est sous ce nom, on le sait, que Charles VII, dans les débuts si difficiles de son règne, était désigné d'une façon dérisoire par ses adversaires. Changez un peu le sens historique de cette



École de Bourges. — L'Annonciation
(Église de la Madeleine, à Aix-en-Provence).

désignation ; prenez « roi de Bourges » comme antithèse de « roi de Paris » ; entendez par cette formule le roi qui préfère la province à la capitale, le roi qui aime mieux voir sa cour établie auprès des bords de la Loire et de ses affluents que sur les rives de la Seine, le roi qui abandonne volontiers le vieux Louvre pour les châteaux du Berry et de la Touraine; vous aurez un trait de caractère qui s'applique non seulement à Charles VII, mais à tous ses successeurs, jusqu'au XVIe siècle. Pour gagner la faveur du

souverain, ce n'est plus avant tout à Paris qu'il faudra se rendre, comme au temps de Charles V et de Charles VI. De Bourges ou de Tours, tout aussi bien que de la capitale, sinon beaucoup mieux encore, les artistes seront à portée de la manne si recherchée des commandes royales. La nature même semblera se complaire à seconder les préférences des souverains français. Ce sera au cœur de ces provinces où ces souverains aimeront le mieux à résider, dans la Touraine, que naîtra un des triomphateurs de l'Exposition des Primitifs, Jean Fouquet, le plus grand des peintres français du xve siècle.

Déjà aidée par les habitudes de la cour de France, cette diffusion de l'art dans les provinces, cette sorte de décentralisation, si j'ose employer ce mot rébarbatif, sera encore favorisée par les conditions de vie des grands seigneurs, à commencer par les plus importants de tous, les princes du sang.

Les pères, les aïeux de ceux-ci, sous Charles V et sous Charles VI, se complaisaient à habiter des hôtels qu'ils avaient à Paris. Les fils et les petits-fils, contemporains des Charles VII, des Louis XI, des Charles VIII et des Louis XII, préféreront de beaucoup, au contraire, leurs apanages et leurs domaines provinciaux; et comme ils aimeront les arts, qu'ils sauront les encourager, autour de chacun d'eux se créeront des centres d'activité qui disperseront à peu près à travers toute la France les peintres et les enlumineurs.

Une pareille dissémination des talents, au xve siècle, entre un grand nombre de centres ou petites écoles locales, rend naturellement plus compliquée l'étude du développement de l'art dans notre pays à cette époque. La difficulté ne serait pas insurmontable encore, si, comme le fait se passe pour l'Italie par exemple, nous avions pour nous guider des tableaux signés, ou attribués formellement à tel artiste par un document, à tout le moins si nous possédions des œuvres dont la provenance soit certaine. Hélas ! c'est précisément ce qui manque le plus. Sauf quelques précieuses exceptions, beaucoup trop rares malheureusement, toutes les peintures de ce temps nous arrivent sous le voile de l'anonymat, sans origine connue, ou, ce qui est pis encore, avec de prétendues origines qui ne sont que des légendes. Les questions de date elles-mêmes sont très loin d'être fixées d'une façon précise. Les auteurs du catalogue de l'Exposition des Primitifs français se sont trouvés ainsi en face de toute

une série de problèmes à discuter. Ils ont déployé une érudition et apporté à leur tâche une ardeur qu'on ne saurait trop louer ; néanmoins, dans bien



ARTISTE EMPLOYÉ PAR LES DUCS D'ANJOU.
PORTRAIT DE LOUIS II D'ANJOU, ROI DE SICILE
(Aquarelle du Cabinet des Estampes).

des occurrences, il était impossible d'émettre autre chose que des conclusions forcément tout à fait hypothétiques.

En resterons-nous toujours là ? Nous avons le droit d'espérer le contraire. Les archives, quoiqu'on les ait déjà bien interrogées, nous gardent peut-être des surprises. En tout cas, nous avons une réserve immense d'indications à mettre en œuvre ; je veux parler de ces manuscrits à miniatures dont j'ai déjà signalé l'importance capitale à cet égard. A l'encontre des panneaux peints, qui nous arrivent presque toujours dénués d'état civil, sans indication de nom, ni d'âge, les manuscrits offrent très souvent des éléments fixant la date et la contrée d'origine. C'est par la comparaison avec les miniatures de ces manuscrits, que l'on arrivera un jour à éclairer les ténèbres dans lesquelles on serait condamné à rester éternellement, si l'on ne s'en tenait qu'aux peintures proprement dites.

Pour prendre un exemple, ce sont les miniatures qui fournissent le plus d'éléments pour trancher une question extrêmement intéressante, sur laquelle les organisateurs de l'Exposition ont eu l'heureuse pensée d'attirer l'attention. Cette question est celle de l'identité et de la véritable patrie d'un maître mystérieux, d'abord dénommé le maître de Mérode, puis appelé le maître de Flémalle. Suivant une thèse soutenue par M. Georges Hulin, il faudrait reconnaître dans le maître de Flémalle un peintre de Tournai, Jacques Daret. De fins critiques se sont demandé, au contraire, si cet artiste mystérieux n'appartiendrait pas à la France. Dans un débat pareil, rien n'est meilleur que de produire les pièces discutées au plus grand jour possible. Nous devons donc nous réjouir de voir figurer à l'Exposition quelques peintures de ce maître (nos 30, 31, 32), dont la plus précieuse, la plus typique, est une *Nativité* appartenant au Musée de Dijon.

Quant à la solution du problème, ce n'est pas ici le lieu de la débattre. Je me bornerai à dire, en deux mots, qu'après avoir étudié très sincèrement plusieurs miniatures rencontrées dans des manuscrits à origine connue, une entre autres qui est liée de la façon la plus étroite avec la *Nativité* prêtée à l'Exposition par le Musée de Dijon, je crains fort qu'il ne soit pas possible, en bonne critique, de voir dans le maître de Flémalle autre chose qu'un artiste réellement flamand.

Nous en aurions bien long à dire, si nous voulions insister sur tout ce que les miniatures peuvent nous apprendre, qui est encore mal connu ou même ignoré, relativement à l'âge réel et au caractère local précis de bien des pièces qui figurent parmi les Primitifs français, dans l'une ou l'autre

des deux sections, des Arts décoratifs et de la Bibliothèque nationale. Mais ces détails nous entraîneraient infiniment trop loin. Contentons-nous d'indiquer, dans une rapide revue, quels furent, non pas tous les centres où fleurit l'art de la peinture française au xve siècle, mais ceux de ces centres qui eurent une importance plus particulière et dont, en même temps, les productions sont le mieux représentées à l'Exposition.



ENLUMINEUR AYANT TRAVAILLÉ A ANGERS.
MINIATURE TIRÉE DES « HEURES DE ROHAN »
(Ms. latin 9471 de la Bibliothèque nationale).

Parmi ces centres, pour bien des raisons, raisons chronologiques, historiques ou esthétiques, il convient de citer, en première ligne, la province qui a pour chef-lieu cette ville de Bourges dont je parlais à l'instant, à propos du surnom de Charles VII. A Bourges, et dans la contrée voisine, au château de Mehun-sur-Yèvre, avaient vécu et travaillé durant l'époque précédente la plupart des admirables artistes groupés par le duc de Berry. Après eux, les grandes traditions d'art se maintinrent dans cette région, pays favorisé d'ailleurs par les séjours de la cour de France, où naquit

Louis XI, où Charles VII voulut revenir mourir, où s'exerça aussi l'action d'un homme comme Jacques Cœur.

Dans la ville de Bourges, il nous est resté deux témoignages du talent des maîtres qui ont fleuri en Berry sous Charles VII. L'un, à l'hôtel de Jacques Cœur, est cette décoration d'une voûte de chapelle, avec ses anges volants, dont nous avons donné la reproduction[1] dans un précédent article. L'autre est le vitrail placé dans celle des chapelles de la cathédrale que Jacques Cœur fit bâtir. Un vitrail suppose un carton préalable, et le carton pour le vitrail en question n'a pu être fourni que par un artiste de premier ordre. A l'Exposition des Primitifs, cet art de Bourges dans le second quart environ du xve siècle, art large et noble, calme et puissant, est représenté par un très beau tableau de l'*Annonciation* (n° 37), œuvre aussi importante que caractéristique, que des hasards inconnus ont transporté fort loin du pays de Jacques Cœur, jusqu'à Aix en Provence, dans l'église de la Madeleine.

Cette *Annonciation* de l'école de Bourges nous montre, par bien des particularités de détail, la persistance des traditions de la glorieuse époque du duc Jean de Berry, telles qu'elles avaient trouvé leur suprême expression dans les *Très riches Heures* de Chantilly, sous les pinceaux de Pol de Limbourg et de ses frères.

Ces traditions avaient aussi rayonné dans d'autres provinces, par exemple du côté de l'Auvergne, et vers l'Ouest, dans les domaines de la Maison des ducs d'Anjou, rois de Sicile.

En ce qui concerne le côté de l'Auvergne, on pourra voir aux Arts décoratifs une peinture à la détrempe de *la Vierge protectrice*, appartenant au Musée du Puy (n° 28), et des relevés, fournis par la commission des Monuments historiques, de fresques assez grossières d'exécution, mais très curieuses de composition, qui se trouvent dans la crypte de l'église de Saint-Bonnet-le-Château (n°s 432 et 433).

Quant aux artistes qui ont travaillé dans l'Ouest, autour d'Angers et de la cour des ducs d'Anjou, l'un deux brille aux Arts décoratifs avec un portrait à l'aquarelle du duc Louis II d'Anjou, père du roi René (n° 26, appartenant au Cabinet des estampes), profil dessiné d'une main sûre, encore compris comme l'admirable portrait du duc Jean de Berry qui est

1. Voir la *Revue*, t. XV, p. 173.

sur la première page des *Très riches Heures* de Chantilly; un autre, un enlumineur au talent incorrect mais plein de fougue et d'expression, très personnel et en somme très attachant, est représenté à la Bibliothèque nationale par son œuvre capitale, un livre d'heures exécuté pour un membre de la famille de Rohan (n° 89 du catalogue de l'Exposition), auquel nous empruntons la *Pietà,* d'un sentiment si accentué, dont nous donnons la reproduction.

Un centre, où les traditions de l'âge précédent se maintinrent également pendant de très longues années, fut Paris. Sans doute Paris, nous l'avons dit, était bien déchu de son ancienne prédominance. Les artistes qui y résidaient, tels que les enlumineurs, étaient les premiers à le constater eux-mêmes. Mais la capitale de la France n'en conservait pas moins une activité encore très grande.

Ce qui contribua à entretenir cette activité, c'est la continuité de l'existence, pendant près d'un demi-siècle, d'un des principaux ateliers qui avaient été fondés à Paris, bien longtemps déjà avant la mort de Charles VI. Cet atelier est celui que, d'après nos recherches, aurait créé et dirigé le petit Jean ou Haincelin de Haguenau. Haincelin, qui demeurait à Paris « en Quinquempoit », était déjà réputé pour son talent en 1404. En 1448, Jean Haincelin reste encore un des enlumineurs en renom de la capitale. Durant cette longue période, bien des événements se passèrent. Paris fut soumis à la domination anglaise, puis revint à Charles VII. Sous le coup de ces révolutions, les plus habiles des enlumineurs parisiens suivirent le précepte de La Fontaine :

Le sage dit, selon les gens :
Vive le roi ! vive la ligue !

Ils travaillèrent successivement pour des clients appartenant aux partis politiques les plus divers. Deux manuscrits exposés à la Bibliothèque nationale, le somptueux *Bréviaire de Salisbury*, appartenant à la Bibliothèque, et un charmant livre d'heures prêté par M. Yates Thompson (nos 106 et 115 du catalogue) en donnent un piquant exemple. Ces deux manuscrits sortent certainement d'un même atelier parisien; mais l'un d'eux a été exécuté pour l'homme en qui s'incarnait la domination anglaise en France, le régent, duc de Bedford, tandis que l'autre, un peu plus récent,

a été peint au contraire pour un des plus ardents adversaires des Anglais, un des plus fidèles amis de Jeanne d'Arc, le célèbre Dunois.

A côté des vieux maîtres, vécurent aussi à Paris, dans le second tiers du xv[e] siècle, des artistes plus jeunes, plus dégagés des anciennes doctrines. Les œuvres de plusieurs de ceux-ci se distinguent, dans le rendu des têtes, par quelque chose de sec, de trop précis, de trop appuyé dans les détails. Le tableau de famille des Juvénal ou Jouvenel des Ursins, que sa dimension n'a pas permis de transporter à l'Exposition, mais que l'on pourra voir au Louvre et dont nous avons donné précédemment une reproduction [1], en est un exemple typique.

Il ne serait peut-être pas téméraire de songer à expliquer cette sécheresse par quelque influence venue du Nord ou de l'Est. A ce propos, sans prétendre aucunement proposer la moindre attribution, j'attirerai l'attention sur la présence à Paris, vers 1450, de deux artistes, deux frères, l'un peintre, l'autre enlumineur, qui ont dû être, d'après les documents, des maîtres très importants, et dont l'un porte un prénom bien germanique. Les deux frères étaient Conrad de Vulcop, peintre en titre du roi Charles VII, et Henri de Vulcop, enlumineur de la reine Marie d'Anjou.

La provenance tout au moins rattache encore à Paris un monument très important, que l'Exposition des Primitifs permet enfin de pouvoir examiner de près. Je veux parler du fameux retable du Palais de Justice (n° 355). Il faudrait pouvoir consacrer toute une étude à ce grand panneau. Je me bornerai à dire que l'on ne me paraît pas peut-être apprécier à sa juste valeur cette œuvre réellement très forte d'exécution, que c'est aussi vouloir beaucoup trop la rajeunir que de proposer d'en fixer la date vers 1480. On saura ce qu'il faut penser de la question de cette date, lorsqu'on aura procédé aux rapprochements nécessaires, lorsqu'on se sera avisé, par exemple, ce que nous sommes, croyons-nous, le premier à suggérer, de faire intervenir dans le débat, comme pièce de comparaison, le délicieux petit diptyque peint pour Jeanne de France, fille de Charles VII et duchesse de Bourbon, qui est conservé à Chantilly, au Musée Condé.

Au nord de Paris, durant le xv[e] siècle, des régions furent riches et prospères, conditions propres à favoriser le développement de l'art. Mais nous arrivons ici à un terrain glissant, sur lequel je n'oserai pas m'aven-

1. Voir la *Revue*, t. XV, p. 165.

turer. Il y a, en effet, une question très délicate de répartition géographique, à la fois au point de vue politique et au point de vue intellectuel : où doit se placer la limite entre les deux zones, qui se touchent dans cette direction, la zone encore française et la zone déjà flamande ?

Le doute se pose surtout pour l'Artois. Au XVe siècle, il ne faut pas l'oublier, l'Artois faisait partie des états de la Maison de Bourgogne ; il



ÉCOLE D'AVIGNON. — PIETA, AVEC PORTRAIT D'UN DONATEUR
(Tableau de l'hospice de Villeneuve-lès-Avignon).

était englobé, par conséquent, dans la même sphère d'influence que la Flandre elle-même, bien plus que dans la sphère proprement française. L'Exposition reflète cette incertitude. Je ne veux pas faire ici œuvre de polémique ; cependant la vérité m'oblige à dire que la moderne Belgique a des droits incontestables à réclamer certaines des pièces qui sont inscrites à l'Exposition sous les désignations d'école d'Artois, d'école de Picardie ou d'école d'Amiens.

Une difficulté non moins grande se présente aussi pour ce que l'on veut appeler l'école de Bourgogne. On a trop confondu la Bourgogne

en tant que région et les ducs de Bourgogne. De ce qu'un artiste a travaillé pour ces ducs, fût-ce dans leur duché même, il ne s'ensuit pas du tout qu'on doive le considérer comme un Bourguignon, en prenant le terme dans le sens géographique.

Ainsi, dans le second quart du xve siècle, deux artistes occupèrent officiellement le premier rang à Dijon, l'un comme peintre, l'autre comme enlumineur en titre du duc Philippe le Bon. Or, tous deux étaient étrangers au pays. Le peintre, Henri Bellechose, était venu du Brabant; quant à l'enlumineur, Jean de Pestinien, c'était un Parisien. Le fait ne donne-t-il pas à penser, d'autant qu'il est loin d'être le seul du même genre?

Nous nous retrouvons sur un terrain beaucoup plus solide, en quittant la Bourgogne pour descendre la vallée du Rhône jusqu'à Avignon et en Provence. Les travaux de M. l'abbé Requin ont démontré combien l'art de la peinture a été florissant dans cette région. Avignon surtout fut un centre extrêmement important, qui offre ce double caractère, propre aux grands foyers d'art, d'avoir attiré, avec les artistes nés dans la région, des peintres venus de loin, parisiens, lorrains, flamands, hollandais, toscans et lombards, et en même temps d'avoir eu assez de vitalité pour agir sur ces adeptes d'origines diverses, au point de leur imprimer à tous, pour leurs œuvres, une marque commune d'école.

Cette école d'Avignon est magnifiquement représentée à l'Exposition des Primitifs. Voici un de ces maîtres qui était arrivé du Nord sur les bords du Rhône, Enguerrand Charonton, originaire de Laon, avec son panneau de la *Glorification de la Vierge*, peint en 1453 (n° 71)[1]. A côté de lui, voici, au contraire, un enfant de la contrée, Nicolas Froment, d'Uzès. De ce dernier, l'Exposition montre plusieurs œuvres, le triptyque capital du *Buisson ardent*, de la cathédrale d'Aix (n° 78)[2], qui fut peint pour le roi René, en 1475-1476, une superbe figure de *Saint Siffrein*, prêtée par le Grand Séminaire d'Avignon (n° 76), le diptyque des *Matheron*, du musée du Louvre (n° 79). Très probablement avons-nous aussi à l'Exposition une création d'une première période du maître, plus ancienne que le *Buisson ardent* de quelques quinze ans, dans une *Résurrection de Lazare* prêtée par M. Richard von Kauffmann (n° 81).

1. Voir la *Revue*, t. VII, p. 370.
2. Voir la gravure de M. Burney, t. II, p. 313.



Jean Fouquet pinx^t Burney sc

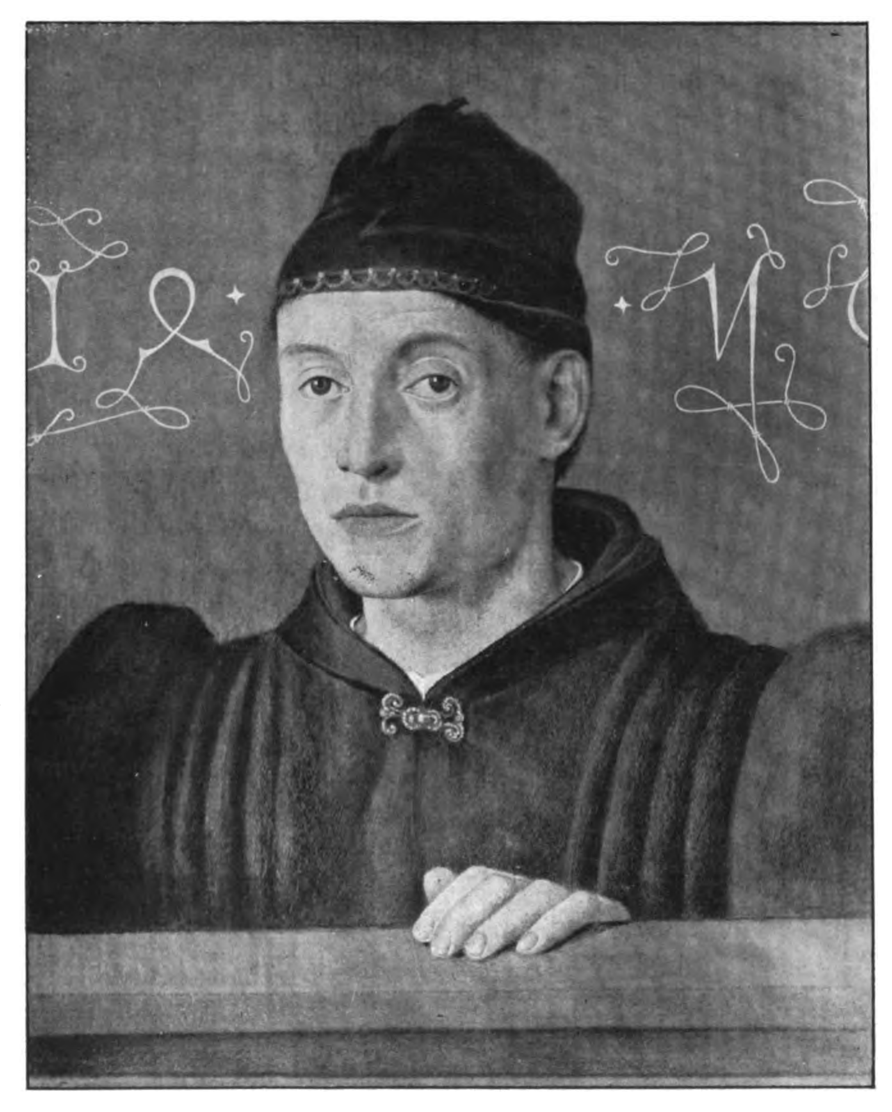
ANNE DE BEAUJEU-AMPLEPUIS, DAME DE BAUDRICOURT

MINIATURE D'UN LIVRE D'HEURES

(Collection de M. Le Comte Paul Durrieu)

Revue de l'Art ancien et moderne Imp. Ch. Wittmann

D'autres précieux morceaux de l'école d'Avignon sont arrivés à Paris,



JEAN FOUQUET. — PORTRAIT PRÉSUMÉ DE JEAN ROBERTET
(Galerie Lichtenstein, à Vienne).

encore enveloppés, en ce qui concerne la personnalité de leurs auteurs, du voile de l'anonymat.

L'espace me manque pour les énumérer tous, mais il faut au moins

signaler, en la mettant hors pair, l'admirable *Pietà*, avec un donateur, de l'hospice de Villeneuve-lès-Avignon (n° 77). Par la largeur et la puissance de l'exécution, surtout dans la figure du donateur, par l'intensité de l'expression dramatique, cette *Pietà* s'élève au-dessus du niveau atteint dans leurs peintures par Charonton et même par Froment. C'est, dans l'état actuel de nos connaissances, l'œuvre maîtresse de l'école à laquelle elle appartient.

Pour terminer notre rapide tour de France, il nous reste encore à parler d'une province, la Touraine. Plus encore qu'Avignon, la Touraine a été favorisée dans le domaine des arts, puisque c'est elle qui a eu le privilège de donner naissance à Jean Fouquet

Je ne rappellerai pas ici tout ce que nous savons à ce jour concernant Jean Fouquet. Dans cette revue même[1], M. Paul Leprieur a jadis consacré au maître de Tours un travail magistral, auquel je ne puis qu'engager le lecteur à se reporter.

Il y eut dans la vie de Jean Fouquet une circonstance décisive, c'est le voyage qu'il fit en Italie entre 1443 et 1447, voyage où il eut l'occasion de connaître, soit personnellement, soit au moins par leurs œuvres, des grands maîtres italiens tels que Fra Angelico. Avant son départ pour l'Italie, à quel point de talent en était déjà Jean Fouquet? Sans donner de réponse formelle à la question, certains manuscrits peuvent être interrogés à cet égard[2]. Un de ces manuscrits, la *Mer des histoires*, est exposé à la Bibliothèque nationale (n° 108 du catalogue). Qu'a rapporté Fouquet d'Italie? Sur ce point, les miniatures du maître fournissent les indices les plus intéressants à étudier. Je citerai seulement un *Buste de Christ*, exposé aux Arts décoratifs (n° 39). L'œuvre porte au plus haut degré, notamment dans le dessin de la bouche et des mains, la marque du style personnel à Jean Fouquet, et cependant, par sa conception générale, par l'accord des tons, elle offre, à travers l'interprétation très française, un souvenir évident des *Christs* de Fra Angelico.

Un des côtés du talent de Fouquet, qui frappa surtout ses contemporains, fit son succès dans son voyage d'Italie et lui valut l'honneur de la

1. Voir la *Revue*, t. I, p. 25, et t. II, pp. 15, 147 et 347.

2. Je me permets de signaler à ce sujet un travail sur la *Question des œuvres de jeunesse de Jean Fouquet*, que je viens de faire paraître dans le *Recueil de mémoires* publié par la Société des Antiquaires de France à l'occasion de son Centenaire.



faveur du pape Eugène IV, fut sa grande supériorité dans le genre du portrait d'après nature.

C'est aussi comme portraitiste que Fouquet triomphe dans la section de l'Exposition installée aux Arts décoratifs. Un panneau réunit dans un ensemble unique, que l'on n'avait jamais vu, que l'on ne reverra sans doute jamais, tout, absolument tout ce qui est actuellement connu en fait de peintures proprement dites susceptibles d'être attribuées au grand maître de Tours. Avec une générosité que l'on ne saurait assez proclamer, les Musées d'Anvers et de Berlin, les collectionneurs de l'étranger, comme S. A. S. le prince de Lichtenstein et M. le comte Wilczeck, ont consenti à permettre la comparaison des trésors qu'ils possèdent avec ceux que détenait le Louvre. Ce panneau classe définitivement Jean Fouquet parmi les artistes qui ont su le mieux scruter et rendre la physionomie humaine. Quel sentiment de la



JEAN FOUQUET. — PORTRAIT D'UN LÉGAT DU PAPE
(Dessin appartenant à M. Heseltine).

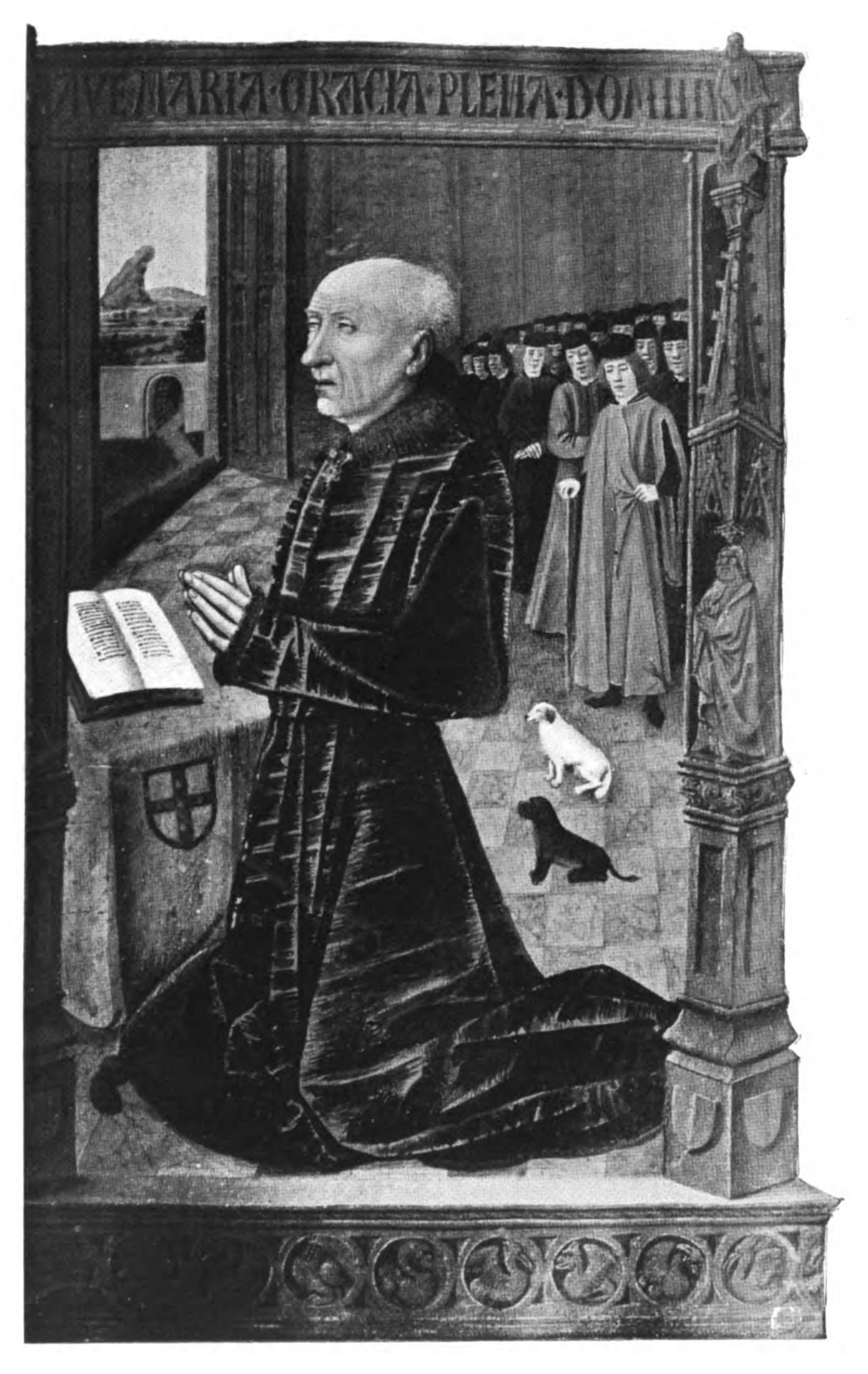
nature, quelle puissance de vie, dans tous ces portraits (nos 38, 41, 43, 45) de Charles VII, de Juvénal des Ursins[1], d'Étienne Chevalier accompagné de son saint patron, de cet homme inconnu tenant un verre à la main ! Le plus admirable de tous est peut-être celui prêté par S. A. S. le prince de Lichtenstein, daté de 1470, dans lequel j'oserai proposer de reconnaître, d'après une miniature, un écrivain se piquant d'art, qui paraît avoir été un ami particulier de Fouquet, Jean Robertet, secrétaire du roi et greffier de l'Ordre de Saint-Michel.

D'autres preuves du génie de Fouquet comme portraitiste nous sont données aussi par deux dessins (nos 44 et 46), dont l'un, que nous reproduisons, obligeamment prêté par M. Heseltine.

Au milieu des portraits peints se détache une peinture religieuse, la célèbre *Vierge* d'Anvers (no 40) qui, suivant la tradition, aurait constitué jadis, avec l'*Étienne Chevalier* de Berlin, un diptyque placé dans la cathédrale de Melun. Faut-il dire toute ma pensée ? J'avoue que cette *Vierge* me paraît une œuvre médiocre, très inférieure en tout cas aux portraits d'hommes. Il faut tenir compte, il est vrai, des altérations du temps qui ont pu en dénaturer les mérites. Mais, malgré tout, cette Vierge a dû toujours avoir un aspect bien maussade. Ce défaut se retrouve d'ailleurs assez souvent, pour les figures de femmes, dans les miniatures du maître. Cependant Jean Fouquet n'était pas insensible à la grâce féminine. J'invoquerai à cet égard une miniature d'un livre d'heures, exposé aux Arts décoratifs (no 49), dont le burin de M. Burney donne aux lecteurs de la *Revue* une très délicate et fidèle reproduction, et qui nous montre en prières devant la Vierge, suivie de deux de ses femmes, une grande dame, Anne de Beaujeu, fille du seigneur d'Amplepuis, mariée en premières noces avec le maréchal de France Philippe de Culant, veuve de celui-ci en 1453, remariée alors à Jean de Baudricourt, futur maréchal de France, fils du célèbre Baudricourt de Jeanne d'Arc.

D'autres miniatures de Jean Fouquet figurent encore aux Arts décoratifs ; ce sont deux fragments, appartenant au Louvre, du *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier* (no 40) et quatre très belles pages d'un manuscrit de grand format, tirées de la précieuse collection de M. Yates Thompson (no 354). Mais c'est surtout à la Bibliothèque nationale qu'il faut aller

1. Voir la gravure de M. Achille Jacquet, t. I, p. 41.



COLLABORATION D'UN PEINTRE AVEC UN ENLUMINEUR DE MÉTIER.
PORTRAIT DE LOUIS DE LAVAL, SEIGNEUR DE CHATILLON
(Ms. latin 920, f° 51 de la Bibliothèque nationale).

étudier Jean Fouquet faisant œuvre d'enlumineur. Là se trouve la seule de ses productions qui soit authentiquée par un document : les illustrations des *Antiquités juives de Josèphe* (nos 128 et 129 du catalogue). Là aussi on rencontrera un de ses plus parfaits chefs-d'œuvre, le *Louis XI tenant un chapitre de l'Ordre de saint Michel*, miniature formant le frontispice d'un exemplaire des statuts de cet Ordre (n° 132 du catalogue).

Toutes ces œuvres diverses justifient amplement le rang accordé à Jean Fouquet dans l'histoire de l'art français. Cependant, il ne faudrait pas oublier qu'à côté de lui, vivant à la même époque, travaillant aussi pour la cour de France, ont vécu d'autres artistes jouissant également d'une grande réputation. Tel est le cas pour Jean Le Sage, « peintre très exquis du roy de France Loys ». Tel est le cas surtout pour Colin d'Amiens. Comme Fouquet, Colin d'Amiens, d'après un curieux document, paraît avoir été un remarquable portraitiste, plus porté à rendre strictement la nature qu'à flatter ses modèles. L'Exposition permet d'apprécier ce que savaient faire ces portraitistes français, distincts de Jean Fouquet. De l'un de ceux-ci il y a, aux Arts décoratifs, un *Seigneur tenant une flèche*, prêté par le Musée d'Anvers (n° 47). Mais nous devons citer principalement le portrait de Louis de Laval, seigneur de Châtillon, grand maître des eaux et forêts de France, que nous offre une miniature d'un livre d'heures exposé à la Bibliothèque (n° 153 du catalogue).

La miniature, dans son ensemble, est l'œuvre d'un enlumineur de métier; mais la tête du personnage principal a été peinte à part par un artiste de bien autre envergure, évidemment un peintre proprement dit ; et celui-ci a produit un chef-d'œuvre de réalisme que n'eût pas désavoué Jean van Eyck lui-même.

Dans la même salle où sont les portraits de Fouquet, aux Arts décoratifs, un autre panneau attire également tous les yeux et constitue un des « clous » de l'Exposition. C'est le panneau où sont groupées les œuvres cataloguées sous le nom de « maître de Moulins » ou « maître des Bourbons ».

C'est une question qui devra être reprise, pour être discutée de très près, de savoir si ces œuvres sont d'un unique maître, ou bien si elles ne font qu'appartenir à une même école, sans être toutes d'une seule main.

Laissons de côté ici l'examen scientifique, pour nous livrer sans

préoccupation au plaisir d'admirer cette partie de l'Exposition des Primitifs français. Là sont groupées des œuvres exquises; là nous avons, en quelque sorte, l'équivalent de ce qu'étaient, à l'exposition de Bruges, en 1902, les panneaux réservés aux œuvres de Memling. N'est-ce pas une vraie perle, un chef-d'œuvre délicieux de sentiment intime, que cette *Nativité* de l'évêché d'Autun (n° 103), peinte pour le cardinal Rolin? Quel magnifique ensemble que le triptyque de Moulins (n° 112), dont nous avons précédemment donné une reproduction complète! Quelles créations, empreintes du meilleur naturalisme français, en même temps que parées de tous les charmes d'une exécution très savante et d'une couleur enchanteresse (n[os] 104 à 109), que ces portraits du duc Pierre de Bourbon et de sa femme la dame de Beaujeu, de l'*avoué de saint Victor* que je crois être Charles III d'Anjou, de la petite Suzanne de Bourbon, de cette dame accompagnée de sainte Madeleine, dont nous saluons avec joie l'acquisition par le musée du Louvre[1], que cette Vierge de l'ancienne collection Huybrechts, libéralement prêtée par le Musée de Bruxelles!

Des traits caractéristiques du triptyque de Moulins, certains plis cassés très particuliers, certaines expressions de visage, se retrouvent encore dans d'autres peintures exposées aux Arts décoratifs, par exemple la *Véronique* (n° 114), dont nous avons donné précédemment une reproduction. Ils persistent même, en ce qui concerne le type prêté aux Anges, dans une peinture qui est déjà du XVI[e] siècle, le panneau d'*Abraham*, *Sara et l'Ange* (n° 136, également reproduit précédemment[2]).

Au même groupe se rattache aussi un des bijoux de l'Exposition, une *Assomption*, de très petites dimensions et d'une extrême finesse, appartenant à M. A. Quesnet (n° 111).

Les créations de Jean Fouquet et les œuvres réunies sous le nom du « maître de Moulins » marquent le point culminant atteint dans son développement par la vieille école française. Immédiatement après elles, le niveau s'abaisse.

Il y eut cependant encore, sous les règnes de Charles VIII, de Louis XII, et durant la première moitié de celui de François I[er], bien des peintres, bien des enlumineurs, qui s'efforcèrent de tenir haut et ferme le drapeau

1. Voir les reproductions dans la *Revue*, t. XV, p. 85, 171 et 457.
2. Voir la *Revue*, t. XV, p. 93 et 253.

de l'art dans notre pays, continuant les traditions d'intelligent naturalisme en honneur au temps de Jean Fouquet.

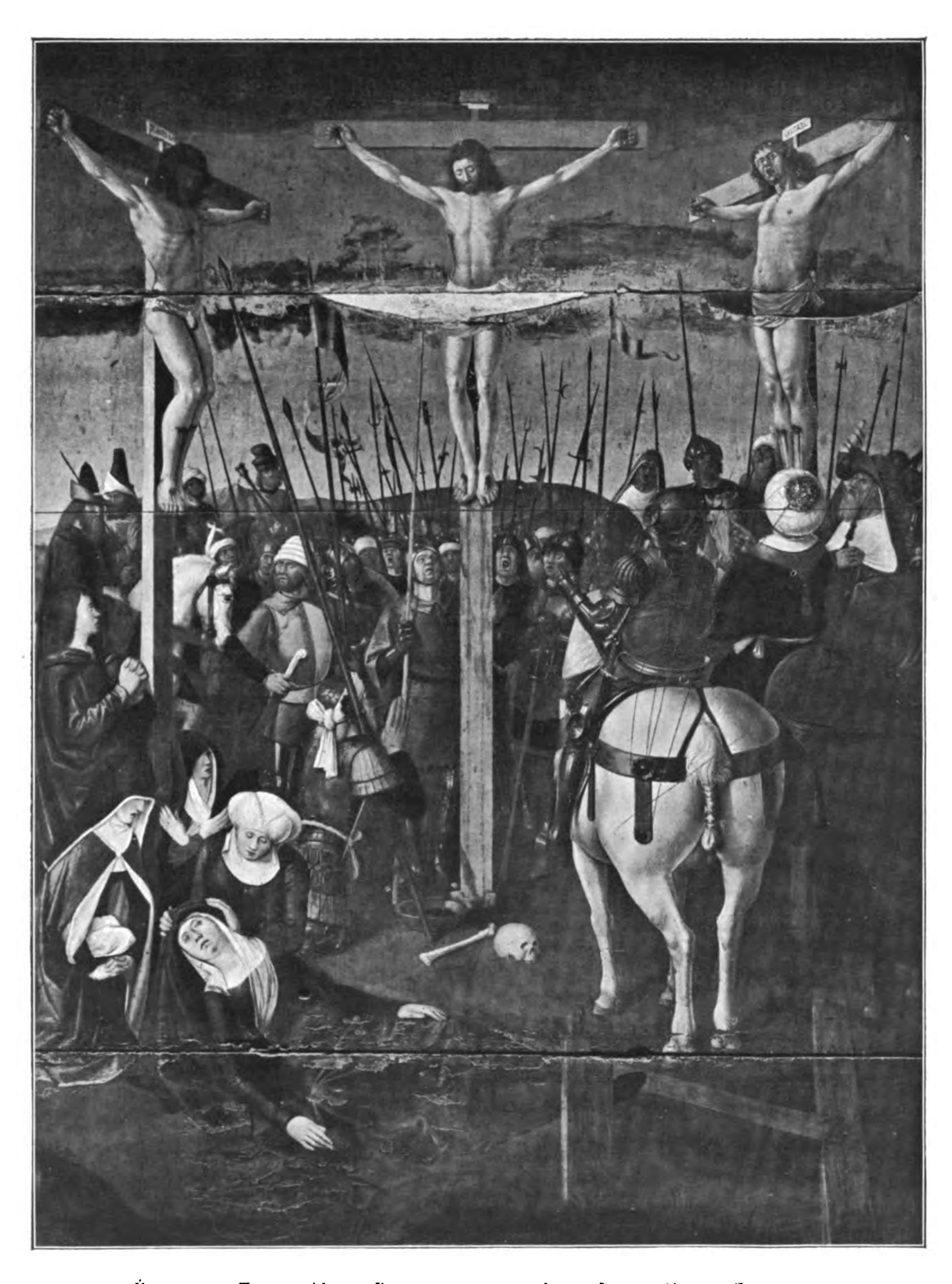
Les documents fournissent à cet égard un certain nombre de noms, à commencer par ceux de deux peintres officiels de la cour de France, Jean Bourdichon et Jean Perréal.

L'attribution à Jean Perréal a été proposée un peu à tort et à travers pour plusieurs des peintures qui figurent à l'Exposition. Les uns, sous l'influence d'une théorie de M. Bancel, ont voulu donner à Perréal, à cause de la présence d'un monogramme I. P., deux tableaux qui sont bien français, et de la même main (nos 137 et 138). D'autres ont été tentés de reconnaître dans Perréal l'auteur de certaines des admirables peintures auxquelles on attache l'étiquette du « maître de Moulins ». Peut-être y aurait-il plus de raisons plausibles de prononcer le nom de Perréal au sujet d'une miniature peinte pour Charles VIII en tête d'un exemplaire des statuts de saint Michel, page tout à fait exquise, que nous avons reproduite et qui est exposée à la Bibliothèque (nº 175 du catalogue).

Pour Jean Bourdichon, au contraire, nous avons des spécimens certains de son talent. Une pièce d'archives le désigne comme l'auteur des miniatures du fameux *Livre d'heures de la reine Anne de Bretagne*, exposé à la Bibliothèque (nº 178 du catalogue).

En prenant comme point de comparaison ces *Heures de la reine Anne*, M. Émile Mâle a proposé récemment de restituer à Jean Bourdichon les miniatures de trois autres beaux volumes qui sont également exposés à la Bibliothèque (nos 176, 177 et 179 du catalogue). Nous devons, affirmerons-nous volontiers de notre côté, reconnaître, aux Arts décoratifs, la main de Jean Bourdichon dans une peinture d'un réalisme naïf et délicieux (nº 110), le portrait du petit dauphin Charles Orlant, fils d'Anne de Bretagne et de Charles VIII.

Le nom de Bourdichon a été également mis en avant à propos d'une peinture importante (nº 69), le triptyque de l'église Saint-Antoine de Loches, représentant au centre le *Calvaire*, à gauche un *Portement de croix*, à droite une *Mise au tombeau*. La peinture, qui est datée de 1485, offre tous les caractères de l'école tourangelle à laquelle appartenait Jean Bourdichon. Mais il est prudent de se demander s'il ne faudrait pas songer, pour le tableau de Loches, à un autre artiste, tourangeau comme Bourdichon,



École de Tours (Jean Bourdichon ou Jean Poyet ?). — Calvaire
milieu d'un triptyque
(Église Saint-Antoine, à Loches).

qui, comme lui, peignit et des miniatures et des tableaux, qui, comme lui, travailla pour la cour de France, Jean Poyet. De son temps, Jean Poyet était tellement apprécié, que certains témoignages littéraires le rapprochent dans une commune louange de Fouquet lui-même.

L'Exposition des Primitifs aurait encore beaucoup à nous apprendre sur d'autres de nos vieux maîtres, par exemple sur des enlumineurs tels que Jean Colombe de Bourges, tels que l' « excellent peintre François », *egregius pictor Franciscus*, dans lequel on a proposé de reconnaître un fils de Jean Fouquet, ou tels que Jean de Monluçon, Jean Pinchon de Paris, Guillaume Hugueniot de Langres, etc.

Puis, nous arriverions à la dernière période, celle des règnes de François Ier, d'Henri II et des fils d'Henri II. Ce seraient alors les tableaux, les portraits, ou les délicieux crayons et les dessins des Jean et des François Clouet, des Corneille de Lyon, des Jean de Court, des Jean Cousin, des François Quesnel, qui solliciteraient notre attention, nous donnant à goûter bien des œuvres charmantes, nous posant aussi bien des énigmes embarrassantes.

Pour aller jusqu'au bout, pour envisager chaque question dans le détail, il faudrait pouvoir disposer de toute l'étendue d'un livre entier.

Je m'arrête donc. Et avant de prendre congé du lecteur, je le prie de se reporter au premier de mes articles. Dans cet article, je montrais toutes les causes qui s'étaient comme conjurées pour amener la perte des productions de la peinture française antérieure au milieu du règne de François Ier. Je disais que tout ce qu'on pourrait réunir à l'Exposition des Primitifs, alors en voie de préparation, ne serait jamais que l'épave d'un immense naufrage. Ces considérations restent toujours vraies. Elles ne font que rendre encore plus significatif le grand succès obtenu grâce à l'activité sans pareille de M. Bouchot et au dévouement de ses collaborateurs. Pour que, après des siècles de désastres, de destructions fortuites ou voulues, il ait été possible de réunir encore tant d'œuvres nées sur le sol de notre vieille France, il faut réellement que l'art de la peinture ait été jadis, sur ce sol, cultivé dans des proportions singulièrement larges par des écoles très vivantes et très fécondes.

PAUL DURRIEU



LES SALONS DE 1904

LA PEINTURE[1]

II



Sans contredire le poète Puvis de Chavannes, qui l'appelait son héritier, M. Henri Martin décrit un port de Marseille qui n'est plus son rêve d'autrefois, *Marseille porte d'Orient* ou *colonie grecque;* aujourd'hui, c'est *le Travail* contemporain qui l'anime, aux trois heures du jour qui personnifient, comme les trois *Saisons* de 1903, l'évolution de l'individu dans le ponctuel univers : *l'Aube* s'éclaire, avec l'enfance, dans le bleu; *Midi* rayonne, implacable comme la destinée, sous la forêt blonde des vergues dans l'azur; *le Soir,* automne du jour, descend sur le front des vieux, et leurs souvenirs s'incarnent dans les premiers pas des petits... La lumière et la vie ne se lassent point de renaître. Et le peintre ne se fatigue point des vastes surfaces, que son impressionnisme émeut non seulement du choc vibrant des couleurs complémentaires, mais de tendresse lumineuse et de religieuse humanité. M. Henri Martin, sous un ciel de feu, résout à son insu le même problème que M. Charles Cottet, sous l'azur breton : la lumière tient à prouver qu'elle peut devenir une poésie du Vrai; n'est-ce pas un effort à retenir, après tant d'ombre? Et le bon Castagnary, qui parlait trop tôt, en 1857, répéterait plus justement, en 1904, que « c'est le

1. Voir la *Revue*, t. XV, p. 339.

côté humain de l'art qui se substitue au côté héroïque et divin », qui s'affirme, une fois de plus, « contre les mythes écoulés et les épopées disparues... »

Bon gré mal gré, cette évolution contemporaine est si frappante que nous allons surprendre la familiarité dans le rêve lui-même : il faut risquer une alliance de mots pour la définir et constater qu'il existe une peinture décorative tout *intime*. Deux poètes exquis nous en proposent aussitôt la preuve : l'un, étranger, M. Rupert Bunny ; l'autre, français, M. Aman-Jean. Nos lecteurs savent en quelle estime nous tenons depuis longtemps cet Australien modeste et subtil ; et ce rêveur est un harmoniste : *Après le Bain*, c'est le triomphe discret de sa distinction délicate, émue voluptueusement et presque passionnée, avec la ravissante pudeur de la passion vraie ; et comme on le sent épris de ces belles nonchalantes, amoureuses de leur propre image, penchées sur le miroir qui sourit ! Ni Whistler, ni Burne-Jones, les rivaux défunts, n'ont inspiré cette évocation, britannique pourtant, d'une Venise fastueuse, la langueur du geste et la pâleur du sourire : on dirait un Delacroix estompé par un Puvis de Chavannes, génie pour ainsi dire *complémentaire*, tel un vert tendre auprès d'un beau rouge. Ce poème est le plus joli rêve des Salons. Et la suave *Confidence* de notre Aman-Jean n'est-elle point la convalescence doucement rayonnante d'un poète touché par un rayon nouveau ? Le secret s'anime et, dans le décor estompé du vieux parc, le soir fait de la robe une soyeuse opale.

Si la peinture décorative devient largement humanitaire ou poétiquement intime, le souci décoratif a gagné le paysage et le portrait. Le portrait dans un paysage, le portrait grandeur nature, en un paysage contemporain qui reste un décor : telle est l'ambition d'un artiste, et le succès a couronné l'effort. Un des élèves les plus indépendants, donc un des meilleurs, de Gustave Moreau, M. Morisset, connu jusqu'à présent par la véridique poésie de ses *Intérieurs* et par le mystère de bon aloi dont il sait envelopper leur petitesse, a voulu faire grand : résolûment, mais discrètement, sous la verdure ombreuse du jardin, le peintre assied la jeune mère paisible avec son espiègle fils ; le groupe est harmonieux et la clarté sobre. C'est du plein-air interprété par un décorateur savant et loyal, qui redoute à la fois l'éblouissement de la violence et la virtuosité du souvenir : ce n'est pas l'impressionnisme aveuglant où M. Claus astreint ses modèles ; ce n'est point non plus la romanesque érudition qui se souvient des portraits

anglais, le romantique décor de M. Ferdinand Humbert ou de M. Jacques Blanche, aujourd'hui portraitiste, une fois de plus, de *M. Maurice Barrès* et de sa mignonne héroïne *Bérénice*, de qui l'attitude suprême était de jouer le rôle de *Chérubin*... Barrès et Bérénice furent des précurseurs, car Mozart est en train de supplanter Wagner ; ainsi le veut le bon ton.



HENRI MARTIN. — LE PORT DE MARSEILLE, LE SOIR (Panneau d'un triptyque).

Mais, loin de la mode, et d'essence éminemment *mozartienne*, puisqu'elle est humaine, l'affection commande les mieux groupés des portraits : et, sans attendre un alinéa spécial, un classement qui n'a plus rien d'absolu dans la confusion des genres, du bel effort décoratif de M. Morisset nous rapprocherons immédiatement le groupe riant qui s'intitule : *Mme Aimé Morot et sa fille ;* aménité toute française, non plus dans le jardin, mais dans l'appartement, cadre lumineux à ces noires élégances, à ce beau rire. Inspiré par sa double tendresse, le peintre s'est surpassé. Portraitiste, M. Aimé Morot n'a jamais fait mieux.

Ce n'est plus seulement dans le demi-jour doré des verdures discrètes

ou dans l'atelier riche aux tapis d'Orient, que la clarté décorative se réconcilie avec la beauté familiale. Voici la grande page harmonieuse que M. Caro-Delvaille appelle simplement *Ma femme et ses sœurs :* titre aussi loyal que cette peinture de tendre élégance et d'intensité douce ! Invisible et présent, l'artiste nous fait pénétrer dans le plus moderne appartement, qu'une lumière blanche agrandit : la jeune mère allaite son bébé ; les jeunes sœurs sont absorbées dans une partie d'échecs. Le groupe est naturel et prémédité; mais l'art, qui est « le contraire de la nature », se dérobe devant l'attrait de la vie. Et deux observations s'imposent : le peintre de la *Manucure*, de la *Partie de cartes* et du *Thé* ne semblait pas jusqu'alors hostile aux expressions perverses ; c'était « le peintre de la vie moderne », aurait dit le Baudelaire des *Fleurs du Mal*, entiché de Constantin Guys... Aujourd'hui, c'est la famille qui retient loyalement ses pinceaux. Enfin, comme il y a toujours une sympathie silencieuse entre l'âme du sujet et la matière qui l'exprime aux yeux, le sentiment des *valeurs* s'affine encore avec la tendresse ; c'est dans un vrai jour d'appartement que s'anime cet intérieur, le plus respirable et le plus beau des Salons de 1904. Le jeune M. Caro-Delvaille nous promet un maître ; et son œuvre atteste la double aspiration d'aujourd'hui : famille et lumière. C'est bon signe. Assez et trop longtemps nos peintres, las déjà de l'impressionnisme, avaient eu recours aux ombres studieuses des musées : tels de jeunes savants qui regardent la vie dans la chambre obscure des bibliothèques... Leurs intérieurs étaient devenus des souvenirs du Louvre ; l'actualité même prenait une teinte rétrospective. Et c'était le triomphe de l'érudition qui, d'ailleurs, ne dépare point la très docte *Veillée* de M. Joseph Bail, virtuose de ces heures calmes, on dirait lointaines.

Aussi bien l'*intimisme* ou l'*intimité* (comme le *genre* s'appelle dorénavant) n'est point né d'hier : on le retrouve, il y a plus de quarante ans, dans l'entourage de Courbet, depuis Daumier; vers le même temps, un poète appelait *Intimités* son premier recueil, pour faire pièce aux rares parures exotiques des poésies parnassiennes ; le poème déjà se déplaçait, avec ces *poetæ minores* de la palette appelés Ribot, Cals et Bonvin, directs héritiers de notre Chardin qui, lui-même, aurait pu se réclamer de la malice flamande ou de la tendresse hollandaise... La vie intime, qui se recueille à présent sous la lampe verdâtre de M. Chayllery, n'est donc

pas une invention de nos jeunes. Les meilleurs d'entre eux, tels MM. Morisset et Caro-Delvaille, ont, toutefois, cet inestimable mérite de savoir profiter des conquêtes modernes sans être asservis par elles : impressionnés par l'impressionnisme, ils risquent avec bonheur des jeux de tons qui reviennent alléger les ombres, et ne sortent du musée trop noir que pour remonter bravement à la belle époque de l'*intimisme* où Manet et M. Fantin-Latour se distinguaient parmi les grands refusés.



Morisset. — Portraits de Mme S... et de son fils.

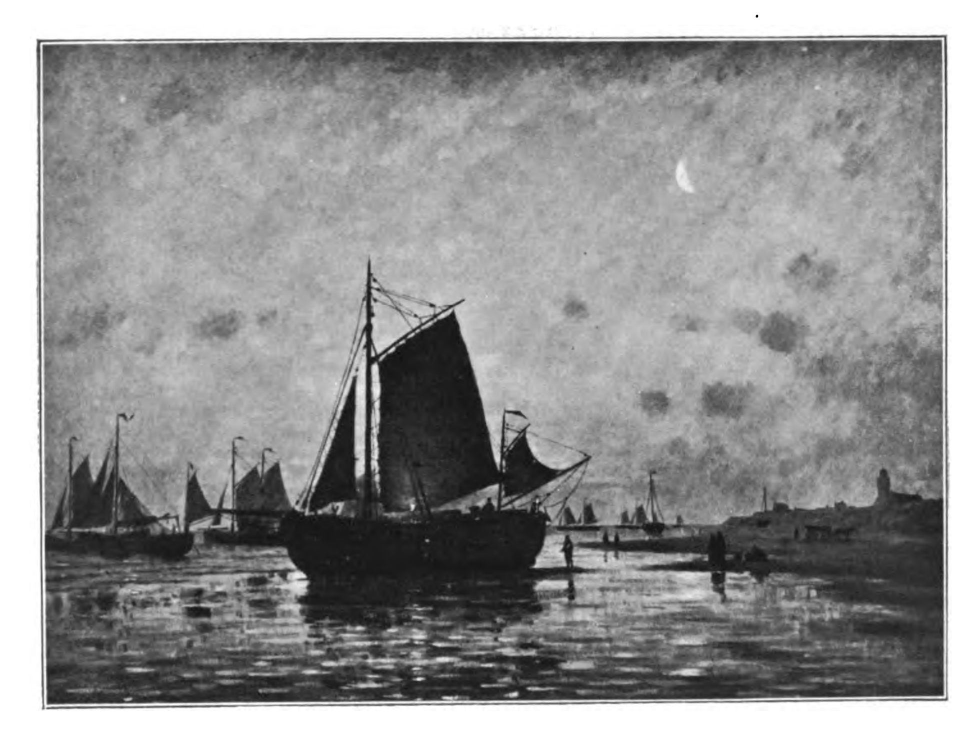
Ils ne sont plus les seuls : la lumière tamisée du *home* a séduit toute une famille de petits peintres, éclairant le *Coin d'atelier* de M. Palyart, le *Quintette* de M. Ballot (deux nouveaux noms à retenir), la *Femme aux bibelots* de M. Gabriel Biessy, les scènes familières de MM. Milcendeau, Moreau-Nélaton, Delpech, Nicolet, Delachaux, la *Marchande à la toilette* de M. Lobel-Riche, encore un nouveau venu, d'une audace plus coloriste et moins puritaine que ses aînés. Les « Carriéristes », MM. Tournès et Berton, n'ont guère à nous apprendre. M. Gaston La Touche est un virtuose mystérieux dans l'*Étreinte;* mais, aux soupers des mondains comme au chevet des élégantes, pourquoi donc introduire inutilement les faunes? La virtuosité ne va pas sans péril... Moins raffinés, plus robustes, MM. Pagès et Troncy

nous emmènent dans la Hollande naïve où M. Hanicotte aborde les vieux loups de mer. Curieuse harmonie en bleu dur et en or, l'*Aguadora* sévillane de M. Henri Zo marque une préférence pour l'Espagne, tandis que MM. Duvent et Saint-Germier sondent Venise et que M. Wéry, souvent mieux inspiré, reste en Sicile. Avec M. Dupuy, nous rentrons dans la capitale de la France, de l'Europe et du monde, non plus au Luxembourg, cette fois, mais sur les berges, parmi les rudes *Bateliers*. Une tristesse particulière émane des intérieurs laborieux ou souffrants de MM. Leclerq, Saglio, Guiguet, ce dernier pur dessinateur; un vent d'automne accompagne MM. Georges Dilly, Maurice Cosson, Fernand Maillaud, en Flandre ou dans la Creuse, le jour des morts, au cimetière... Le mélancolique *Nocturne* faubourien de M. André de Szekely dérobe une soudaine étreinte, moins romanesque et plus émue que le flirt exaspéré de M. La Touche.

Mais rien ne vaut l'amertume silencieuse que le crépuscule répand sur les solitudes provinciales de M. Albert de Moncourt. Plus de figures, ici, plus de sujet : rien qu'une scène sans acteurs. En province comme à Paris, tout un groupe d'élégiaques affectionne de telles romances sans paroles : on dirait des antiquaires attendris par des parfums d'autrefois... A ce retour de nos peintres dans l'intérieur, une âme philosophique serait tentée de conclure au renouveau, parmi nous, de la vie familiale : mais ces intérieurs sont vides, encombrés seulement de vieux meubles Empire ou de fleurs fanées. Ce revenez-y d'affection pour la chambre modeste ou pour un coin de vieux parc aristocratique est la seule expression d'un regret ; la tristesse des choses trahit l'état de notre âme et notre vie cosmopolite... Un fauteuil vide est éloquent. Et le plein-air le plus animé paraît moins suggestif que le silence du *home*. En l'absence de M. Lobre, M. Muenier décrit la *Chambre de Mme Lætitia Bonaparte, à Ajaccio*, sans omettre le canapé sur lequel naquit Napoléon Ier : Cazin, dès 1883, nous décrivait aussi minutieusement la *Chambre mortuaire de Gambetta*. M. Prinet, plus froid, plusieurs élèves de Gustave Moreau, le *Buste* de M. Walter Gay, l'*Atelier* de M. Georges Griveau témoignent de cette religion nouvelle du peintre et de l'amateur pour l'objet d'art.

Mais voici qu'un rayon corrige à souhait cette mélancolie. Depuis le pressentiment de Fromentin, le paysage a continué de tout envahir : autre-

fois, le paysage n'était rien; aujourd'hui, le paysage est tout; toute peinture, un intérieur même, est un paysage, de par la poésie sourdement lumineuse dont il s'illumine. Et c'est l'invasion de l'atmosphère qui rend notre peinture contemporaine éminemment musicale, qui nous permet, sans trop de craintes, d'écouter les jeunes savants qui nous parlent de la fusion des arts... Donc, jusqu'à présent, M. Le Sidaner peignait en mineur;



A. STENGELIN. — SOIR SUR LA MER DU NORD.

voici qu'il se renouvelle, en essayant du mode majeur : la plus récente exposition de la Société Nouvelle avait déjà fait entrevoir la *Terrasse* tiède, ensoleillée de fleurs d'or, où M. Mæterlinck, qui se transforme également dans le sens de la lumière, pourrait situer sa *Vie des abeilles;* le peintre bannit toujours la figure humaine de ses mystérieux coins de table : mais il appelle sur ses frissonnantes natures mortes la grâce inédite d'un rayon virgilien. M. Lerolle est non moins lumineux dans la salle à manger qui attend ses hôtes. Et M. Bergeret se transfigure à son tour, en élevant l'humble nature morte au charme supérieur de l'intimité.

L'art féminin ne doit-il pas exceller en cette tendresse particulière pour les objets familiers ? Mlle Éthel Sands et Mlle Germaine Druon répondent aussitôt par l'affirmative, et les peintresses de fleurs ou de bibelots, avec elles : Mmes Marie Duhem, Moisset, Duranton, Galtier-Boissière, Alfassa, Crespel, Joly, Charlotte Nocq.



AMAN-JEAN. — LA CONFIDENCE
(Panneau décoratif).

Artiste ou poète, la femme inspirée prend une singulière initiative aux heures incertaines : une fois de plus, Mlle Dufau nous le prouve au Salon des « Champs-Élysées »; c'est Mlle Delasalle qui confirme la preuve au Salon voisin qu'on dénomme encore le « Champ-de-Mars » : portraitiste ou paysagiste, insistant sur la ressemblance matérielle et morale d'une physionomie ou diffusant l'or d'une *Matinée brumeuse à Paris* avec un brio pareil, Mlle Delasalle est une virtuose de la palette qui s'est gardée jusqu'ici des écueils inhérents à la virtuosité; son *Portrait de M. Le Gout-Gérard* dénote, au contraire, un progrès, un affranchissement; et ses beaux dessins sont d'une artiste.

Au surplus, la peinture féminine est la première à manifester d'emblée la concurrence étrangère qui devient de moins en moins négligeable : exemple frappant, Mlles Delabarre et Chauchet, dans le jardin vert ou dans

l'atelier lumineux, trouvent de très sérieuses rivales chez Mlles Marion Powers et Cameron, celle-ci portraitiste grandiose, honneur d'Édimbourg et de la palette écossaise. Enfin, l'humanité de Mlle Hélène von Beckerath, à l'*Asile*, est très supérieure au songe wagnérien de Mlle Koe, qui ne fait pas oublier l'art mélomane d'un Fantin-Latour en évoquant *Tannhæuser* : et c'est partout l'humanité qui l'emporte.

RAYMOND BOUYER

(A suivre.)

LA SCULPTURE

Une œuvre domine, cette année, toute la production courante de la statuaire. Au milieu du rond-point de la Société nationale, dans le mauvais jour douteux de ce hall de théâtre viennois, sa grandeur farouche et surhumaine donne à ses proportions un aspect tout colossal. Dès qu'on s'en est éloigné, elle grandit même dans le souvenir; on la revoit comme si elle emplissait toute la coupole. C'est le *Penseur*, de Rodin [1].

Cette figure michelangesque nous ramène aussitôt au *Penseur* de Michel-Ange. Et pourtant, de l'un à l'autre qu'il y a loin! Le *Penseur* de Florence exhale la profonde mélancolie d'une haute nature cultivée qui a connu toutes les grandeurs humaines et qui est revenu de toute chose. Le *Penseur* de Rodin ne possède ni cette hautaine élégance, ni cette supérieure aristocratie. C'est l'être humain, fruste et sauvage, l'homme tout court, qui n'appartient ni à un milieu ni à un temps, qui est aussi bien l'esclave de Rome que le serf du moyen âge, que le prolétaire d'aujourd'hui. C'est l'homme au corps bâti pour le travail et pour la lutte, aux larges pieds qui s'attachent au sol, aux bras musclés faits pour peser sur tous les leviers et soulever tous les fardeaux. Toute cette force puissante est au repos, repliée sur elle-même ; et sous son front bas, dans ses yeux obscurs, semble monter du fond de son crâne étroit une lueur qui éclaire douloureusement sa face brutale. Il semble prendre seulement conscience de lui-même, de sa servitude et de sa force, de sa misère et de sa gran-

1. Voir l'héliogravure publiée dans la *Revue*, t. XV, p. 73.

deur, mesurer tout le labeur qu'il a accompli et toute la tâche qui lui reste à remplir. *L'Age d'airain*, le premier chef-d'œuvre de Rodin, marquait déjà cet éveil de la pensée dans l'homme. Il évoquait l'aube de l'humanité, avant la lutte et avant l'effort. Le *Penseur*, c'est le symbole d'une humanité déjà vieillie dans la souffrance et dans la peine, dont le sculpteur avait conçu l'image comme dominant tout son cycle passionnel et qui, confusément, penché sans vertige sur les cercles infernaux, voit poindre en lui peut-être quelque aube nouvelle.

Par une singulière coïncidence et par un singulier effet, en arrière de cette figure se présente un peu plus loin une autre figure qui semble presque répéter le geste de la première : c'est le *Mineur* de Constantin Meunier. Il est agenouillé, sa hache à terre, le menton appuyé dans la main droite et le coude sur le genou, et sa tête au crâne étroit, aux grands traits brusques et frustes, aux yeux caves qui ne s'ouvrent guère dans le plein jour, se dresse, dans ce court arrêt du travail perpétuel, et semble réfléchir profondément. Dans les accessoires de l'instrument et du costume, qui individualisent ce type dans son temps et dans son milieu, le *Mineur* de Constantin Meunier précise le songe obscur du *Penseur* de Rodin et ajoute aux angoisses et aux espoirs de l'homme éternel les révoltes et les aspirations de l'humanité contemporaine.

Ensuite, de part et d'autre, c'est un ensemble agité, inquiet, fiévreux, inégal, de figures tantôt turbulentes, tantôt somnolentes, où dominent l'impuissance et la banalité, et où l'on va de la plus veule platitude au plus indicible mauvais goût. C'est que, affranchie de toute règle et de toute tutelle, marchant sans but, vivant pour elle-même, retenue d'une part par les vieilles servitudes scolaires qui l'attachent à un passé artificiel et indifférent, et sollicitée de l'autre par tous les appels de la vie qui déborde dans les autres formes de la pensée exprimée, la sculpture s'émancipe sans discipline et sans méthode, dans une incohérence d'inspiration, d'expression et de technique, qui est le seul caractère bien général de ce temps et qui étonne toujours, bien qu'il se représente à chaque Salon. Car on frémit quand on songe à la somme de labeur, de souffrances, de sacrifices, de privations, d'héroïsme même, que représente le travail de tout ce peuple de sculpteurs, jusque parmi les moins doués, qui ne sont pas les moins tenaces et les moins obstinés, — ce qui les rend toujours si respectables,

— et quand on se demande quel emploi peut être fait de tant de plâtre, de marbre et de bronze, dont la matière n'eût dû être arrachée au sommeil



E. Frémiet. — François Ier
(Statuette équestre, bronze doré).

du bloc ou du filon primitif que pour être vivifiée par une grande âme créatrice.

Quel rôle difficile et pénible pour l'État que d'entretenir la tradition de ce grand art plastique, forme la plus haute que semble revêtir une pensée supérieure pour s'imposer à la multitude des autres pensées, et au milieu de quel cercle vicieux lamentable se trouve-t-il placé, puisqu'il lui faut aider, encourager, commander ou acheter pour faire vivre, alors que beaucoup ne demandent qu'à vivre et qu'à travailler pour aboutir à une production que l'on devrait et que l'on voudrait décourager !

Peut-être est-ce là, toutefois, une loi nécessaire et faut-il, comme dans la nature, répandre à profusion les graines et accepter bien des germinations avortées pour obtenir quelques belles pousses droites et vigoureuses, qui domineront plus tard les taillis inégaux et les buissons rabougris !

C'est sur cette réflexion consolante qu'il faut se diriger dans ces avenues peuplées de fantômes mornes ou grimaçants, et s'arrêter devant les anciennes figures qui gardent le souvenir des grandeurs passées comme un exemple aux générations nouvelles et devant les jeunes qui, à travers les chemins battus de la routine et les sentiers aventureux où s'égarent tant d'imprudents ou de téméraires, ont, à force de méthode, de jugement et de volonté, retrouvé la vraie voie des grandes traditions.

Parmi les premiers, nul artiste, à coup sûr, n'impose plus justement l'admiration et le respect que Just Becquet. Le vaillant sculpteur bisontin, avec son camarade Frémiet, rappelle à notre temps le noble souvenir de Rude. Mais l'un est devenu illustre et comblé d'honneurs, tandis que l'autre est toujours resté modestement dans une fière retraite, où la musique vient animer la solitude du sculpteur. Mais celui-ci ne saurait, non plus, se faire oublier et ses envois à ce Salon montrent par deux morceaux très remarquables, — un *Christ* mort, d'un réalisme vigoureux, mesuré et expressif, et surtout cette simple et charmante figure du jeune Joseph assis, sa canne de roseau à la main et rêvant de ses destinées futures, — que les années n'ont point affaibli son ardeur et sa conviction et ce que peuvent à la fois l'enthousiasme et la réflexion, la science, la volonté et l'amour religieux de la nature et de la vie.

Des autres doyens de l'école, rien ou peu de chose. Ni M. E. Guillaume, ni M. Paul Dubois, ni M. Thomas n'exposent aujourd'hui. M. Frémiet n'est représenté que par de pittoresques petites figurines. La génération suivante, du moins, avec MM. Barrias, Mercié, Coutan, nous apporte des

compositions de certaine importance et quelques-unes d'une envergure toute monumentale. Tel, du dernier, ce vaste groupe de belle allure mouvementée et décorative, dans le style et le goût noblement élégant du XVIIe siècle français, groupe en marbre pour un tombeau, « *Vers l'infini* », ou ces figures de *la Prière* et de *l'Espérance* qui ornent la porte d'une chapelle funéraire. C'est d'ailleurs dans ce genre funéraire, qui a produit de notre temps nombre de chefs-d'œuvre, — parce que, peut-être, il apportait à l'art les chauds effluves d'un sentiment d'émotion sûr et déterminé, — que se distinguent encore M. Barrias, avec sa douloureuse figure de la *Duchesse*



E. BARRIAS. — TOMBEAU DE LA DUCHESSE D'ALENÇON
(Marbre).

d'Alençon, le corps retourné et comme tordu dans les flammes, et M. Mercié avec son monument du prince Henri d'Orléans, dont le torse se soulève pour retomber à jamais, la main agonisante se crispant sur la carte des lointains pays explorés.

Ici, d'A. Mercié, le monument d'Alfred de Musset, qui a enfin sa statue, dans un esprit pittoresque de vignette romantique; là le groupe de M. Sicard, *Pour la patrie*, qui a de la gravité et de la noblesse, qualités peu communes dans ce genre patriotique si épuisé depuis trente ans; dans le même ordre d'idées, la *Défense* colossale du regretté Soulès; puis des statues commémoratives, comme la délicate *Jeanne d'Arc* de M. Jacquot, jeune, pleine de foi et d'ardeur contenue, le *Roland* de M. Déchin, ou le haut relief du *Dr C. Tarnier* modelé par M. Puech pour la clinique de la rue

d'Assas. La plus touchante par la vérité, la puissance d'expression et de vie est bien la statue qui a été élevée à la mémoire de J.-Ch. Cazin par sa femme elle-même. Il faut vraiment une main pieuse et tendre, avec toute l'âme et tout l'art d'une admirable artiste, pour ressusciter ainsi, dans son attitude, sa physionomie, son caractère et tout ce qui se dégage de lui par sa personnalité extérieure, l'image vivante d'un cher disparu. Les amis de ce grand poète naturaliste font le vœu que cette belle, simple et caractéristique effigie soit conservée et placée sous les beaux arbres qu'il dominait de son balcon de la rue du Luxembourg.

Parmi les formes du nu, si l'on s'attache surtout à la nudité dans ce qu'elle offre de plus concret et de plus proche de la vie, il faut placer en tête la *Corinthe* de Gérôme. Le robuste octogénaire, resté jeune jusqu'au dernier jour, y travaillait encore quelques heures avant d'être brusquement renversé par la mort. Ce n'est pas, dans son réalisme auquel la couleur apporte des artifices de trompe-l'œil plutôt inquiétants et mal aisément supportables, un des morceaux les moins soignés de cet artiste qui, par un singulier phénomène, à mesure que sa peinture perdait en coloris, semblait porter sur ses marbres le surcroît de sa palette. Son esprit curieux, investigateur, se manifeste, à côté, dans une autre formule d'un réalisme plus accessible, cet *Ouvrier métallurgiste*, auquel il apporta aussi tous ses soins. Il faut citer ensuite les marbres de MM. Félix Charpentier, Levasseur, Darbefeuile, Hercule, le charmant petit *Bacchus* de M. Carlès et le *Printemps* jeune et frais de M. Marqueste ; à la Société nationale, un groupe puissamment enlacé dans une étreinte amoureuse, non sans puissance et sans grandeur mélancolique, par M. Boncquet, *Tourment d'amour ;* les deux termes d'un si franc et si simple esprit antique à la Poussin, le *Printemps* et l'*Hiver*, que M. Henry Cros présente sans doute comme modèles à ses belles matières doucement colorées ; les figures décoratives en bronze ou en plâtre de M. Louis Bertrand, le *Marsyas* et le *Saut* de M. Villeneuve, etc. Et nous arrivons enfin aux générations nouvelles. Ni M. Hippolyte Lefebvre, ni M. Roger Bloche n'ont exposé, pas plus, d'ailleurs, que leur aîné Bartholomé. Mais nous avons M. Gustave Michel, avec un buste en marbre rosé de cette belle et grave *Pensée* aujourd'hui au musée du Luxembourg, qui, dans sa légère coloration, dans son travail différent, nous redonne avec plus d'intensité encore sa gravité profonde et poétique.

Le même haut esprit philosophique se manifeste dans son modèle de statue, *Extase de l'infini*, et il faut attendre de ce sentiment nouveau,



J. COUTAN. — VERS L'INFINI
(Groupe marbre).

avec la volonté, la science, l'esprit d'observation respectueuse de la nature, une nouvelle régénération de notre art. N'en avons-nous point la preuve

à côté, avec le groupe en marbre de M. Jean Boucher : *Devant la mer?* Même pensée profonde et recueillie, enfermée et contenue, sans agitation et sans grimace, exprimée par un art où le rythme harmonieux des lignes, la plénitude des volumes sur des formes choisies, sont relevés par les particularités sobres du caractère et un travail du marbre simple, discret, viril et sculptural.

M. Gaudissart, de même, avec sa figure de *la Bonté*, qui nous revient plus ample, plus complète et plus simplement expressive, dans sa pierre pâlement blonde. Il y joint un petit *Éros* aux formes amollies, d'un délicieux maniérisme antique. M. Derré, ingénieux et pittoresque dans son art, où la tendance humanitaire est enveloppée de grâce, de souplesse et d'élégance, expose, avec un beau buste du philosophe Gabriel Séailles, l'ami de Léonard et le familier de Watteau, une fontaine souriante qui continue dignement la tradition des *Mannkenpis*. Ensuite M. Cordonnier, qui se rajeunit dans une inspiration pathétique, et M. Lucien Schnegg, avec un buste d'un sentiment grec très pénétrant : ce sont les représentants des tendances les plus modernes. Il y faut joindre M. Moreau-Vauthier, dont on ne peut juger, à l'échelle où elle est donnée, la maquette, de conception gigantesque, de son monument à la *Paix*, mais dont le groupe exposé a de l'élan, du mouvement, une certaine force éloquente. Il y faut comprendre encore M. Faller, avec ses figures émouvantes, dans l'esprit de M. Roger Bloche, *Sans asile*, et aussi le groupe dans lequel un jeune sculpteur, M. David, dont on avait fort remarqué, il y a un an ou deux, un musicien jouant du violon, réunit, sous le titre de *Consolation*, une jeune mère et une jeune fillette, dans un goût moderne, sobre et distingué, et dans un sentiment discret, mélancolique et plein de charme. Dans les tout jeunes encore ou nouveaux venus, M. Max Blondat se fait remarquer par une jolie fontaine, vive et spirituelle, où trois jolis gamins riants et animés se montrent, à l'autre bout de la vasque, trois grenouilles qui les examinent curieusement. L'État a, en même temps, acheté à cet artiste un gentil Amour porté sur le chapiteau d'une colonne avec un petit air alerte, vif et fiérot.

M. Boverie est resté moderne dans son *Camille Desmoulins*, sinon par le sujet, du moins par l'inspiration, car c'est avec une ardeur tout moderne, bien que sans exagération de physionomie ni de mimique, ce

qui était, dans l'espèce, fort difficile, qu'il a traité cette ardente figure républicaine aux grands jours d'enthousiasme et de foi, la main tendue, le regard exalté, la bouche demi-ouverte, le corps droit, prêt à s'élancer sur une chaise, tel qu'on se la figure au milieu de la foule, dans le jardin du Palais-Royal.



A. Carlès. — Bacchus
(Statuette plâtre).

Dans les sujets populaires, si nombreux à cette heure, et dans lesquels les artistes arrivent de jour en jour à trouver une expression plus digne, plus artistique et sculpturale, notons les tentatives ou les efforts de MM. Calvet, Deschamps, Mme Girardet, MM. Robert Champigny, Houssin, Élisée Cavaillon, à la Société nationale des Beaux-Arts, qui se dégage et se précise, Mmes Berthe Girardet, Diéterle, Mlle Poupelet, car les dames et les jeunes filles s'en mêlent; et encore Mme Kate Tizard, qui expose une jeune musicienne des rues jouant de l'accordéon, d'une certaine grâce mélancolique.

Parmi les étrangers, une jolie figure d'un Scandinave, M. Eldh, *le Soir;* le monument funéraire de M. Schuler, Américain, et le *Mercure* de Mme Wallis, Canadienne; sans parler des Belges, tels que Lagaë et ses remarquables bustes de M. Goffin ou du peintre Heymans, Charlier, avec son *Cimetière*, bas-relief en bronze, et son buste de *Congolais*, très exotique, etc.

Les bustes sont innombrables. Il est inutile de citer tous ceux qui sont l'œuvre de maîtres connus, mais je veux signaler, en passant, le buste en bronze de M. Halou, et la naïve et délicate tête de jeune fille de M. Despiau, tous deux à la Société nationale.

La sculpture d'animaux est admirablement représentée, de part et d'autre, par MM. Gardet, Dagonet, Debrie, Navellier, Virion, Christophe, Berthier, Bugatti, Mérite, etc.; la petite sculpture, par M. Gréber, avec un spirituel portrait de Gérôme, par M. Pierre Roche qui, avec une rare et élégante *Mélusine,* expose une *Cloche* allégorique d'un esprit décoratif très ingénieux. M. Théodore Rivière brille plus particulièrement dans la série des objets d'art. Bien que ses petites merveilles appartiennent de droit à la sculpture, il nous intéresse pourtant davantage, cette fois encore, par une figure de grandes proportions, destinée à un monument à ériger à Hanoï, où il fait preuve de qualités réelles de sculpteur, à l'exécution large et monumentale.

On ne saurait oublier le *Buste d'enfant* en ivoire de M. Dampt, d'un art supérieur et consommé, ni les envois de MM. H. Cordier, A. Léonard, Dejean, etc. Tous ces précieux artistes, en rapprochant la sculpture de l'orfèvrerie, des bijoux, du bibelot, l'ont rajeunie, transposée utilement, et lui ont donné un débouché direct dans la vie contemporaine, avec laquelle elle était restée brouillée si longtemps. Aux deux extrémités de l'échelle de l'art, de la sculpture monumentale au *genre*, l'accord semble donc se faire de nouveau entre l'art et la vie. Aux chefs de file d'entraîner les autres, au public de les aider ! Il faut qu'après bien des hésitations, des tâtonnements, des erreurs et des fautes inévitables, l'inspiration de la sculpture se presse de sortir de ses canaux seclaires aux digues resserrées, dont les quais élevés lui cachent tout l'horizon, pour déboucher dans le flot de la vie, dans l'air libre des espaces et sous la grande clarté du ciel.

LÉONCE BÉNÉDITE



LA GRAVURE

D'avoir abrité, il y a quelques mois, l'Exposition du cycle et de l'automobile, le Grand Palais en a gardé quelque chose, et l'automobile est partout, aux Salons de 1904 : à la Peinture, avec l'*Effroi* de M. Paul Gervais; à la Sculpture, avec *le Triomphe de Levassor*, de M. Camille Lefèvre ; à l'Architecture, avec l'intérieur de voiture de grand tourisme aménagé par M. Selmersheim ; aux Objets d'art enfin, avec un biscuit de Sèvres de M. Temporal, *la Course Paris-Madrid*. Oui, aux Salons de 1904, l'automobile est partout, — excepté à la Gravure.

Pourtant, s'il est une sorte d'estampe dont la mode ait furieusement sévi cette année, c'est bien l'estampe sportive! Le triple succès de la casaque orange dans le Grand-Prix de l'an passé, les exploits du *Mercédès* dans la course de Paris à la mer, et, par dessus tout, le retentissement universel des grandes épreuves automobiles, comme Paris-Madrid et la Coupe Gordon-Bennett, tout cela nous a valu une imagerie spéciale, qui n'a pas été sans faire une concurrence sérieuse aux d'Etcheverry, Balestrieri, et autres salmigondis en vogue sous les arcades de la rue de Rivoli.

Le fait en lui-même n'a rien qui nous offusque : voilà beau temps que les Anglais, nos maîtres ès sports, ont trouvé dans les scènes sportives le sujet de curieuses suites d'estampes. Qui ne se souvient, par exemple, de ces humouristiques et savoureuses lithographies où l'on suit les épiques chevauchées de *gentlemen-farmers* rubiconds et ventripotents, à travers les péripéties de laisser-courre pleins d'imprévu? La couleur y est, d'ordinaire, d'une amusante crudité, et la fantaisie, pour autant qu'elle s'accorde avec l'exactitude du dessin, s'y donne libre carrière : en un mot, ce sont là des œuvrettes caractéristiques d'un temps, au même titre que bien d'autres.

Au contraire, si l'on examine l'estampe sportive de chez nous, on la trouve, dans l'immense majorité des cas, affligeante de tache et insignifiante — ou pis encore — de dessin. Son humour, mieux vaut n'en pas parler, car le plus souvent sa prétention n'a d'égale que sa niaiserie. Enfin, et surtout pour ce qui touche à l'automobile, telle est l'ignorance de la plus élémentaire technique dont témoignent ces grossières et grotesques

images, qu'on en vient à se demander comment elles peuvent bien rencontrer des marchands pour les vendre et des « connaisseurs » pour les acheter.

En tout cas, elles n'ont point rencontré de jurys pour les recevoir! Aussi ne trouve-t-on guère à signaler, au Salon, comme estampes sportives, que deux eaux-fortes en couleur : *le Cavalier*, correct et lourd, de M. Brissaud, et *les Reflets de la rivière* de M. Ranft, où les spécialistes de l'aviron n'auront pas moins à redire sur la position du rameur que les artistes sur la qualité du ton. Les autres envois de M. Ranft, — *les Batteuses au fléau*, *les Ratisseuses*, etc., — indiquent par contre un progrès marqué de cet artiste et fournissent une nouvelle preuve à l'appui de cette vérité, qui n'est pas neuve, que moins il y a de couleur dans une eau-forte et plus on a de chances d'arriver à l'effet juste.

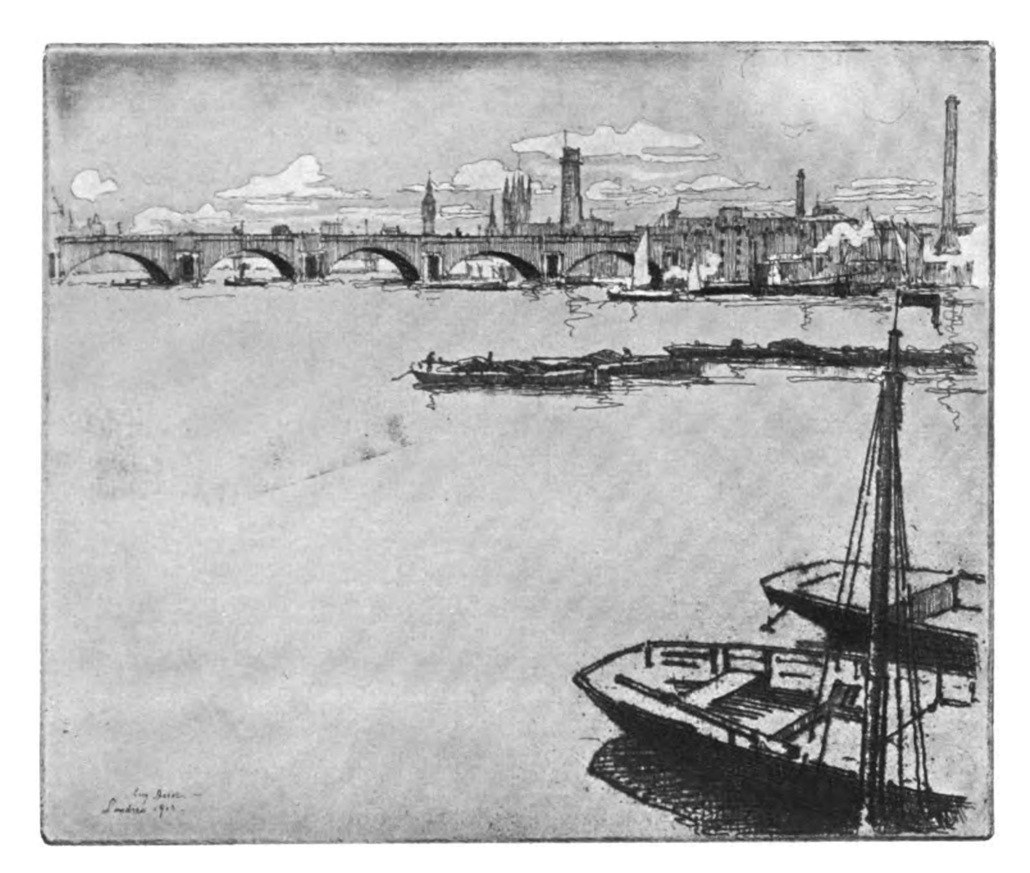
— Eh ! quoi !... le blanc et le noir, alors?... — Ni plus ni moins, vous l'avez dit.

Mais puisque les hasards de l'entrée en matière nous ont amené d'abord devant les estampes en couleurs, finissons-en tout de suite avec cette catégorie, d'ailleurs peu nombreuse.

Parmi les aquafortistes, M. Louis Legrand étant insuffisamment représenté, c'est à MM. Manuel Robbe et Georges Jeanniot que se restreint l'intérêt : le premier, expert comme pas un autre à réserver une jolie note de blanc dans la pénombre de ses intérieurs ; le second, plus hardi, se risquant à faire chanter la robe jaune de sa *Lydie* sur le fond rosé des coussins. Tout à côté, M. Muller lui donne la réplique en mineur, avec *le Livre préféré*, que parcourt une femme en robe rose étendue sur un divan vert.

Ceux-là sont les sobres, et, dût-on s'en montrer surpris, ce n'est pas aux Artistes français qu'on les rencontre ! Au « Salon officiel », en effet, où la gravure en couleurs, d'abord honnie, occupe d'année en année une plus vaste place, abondent les sauces étranges et les ragoûts de mauvais goût. Retenons seulement M. R. Du Gardier, sobre au point d'omettre parfois l'essentiel, et M. Hugard, dont l'*Intérieur hollandais* vise à quelque effet d'harmonie et d'enveloppe, et reconnaissons que toutes les cuisines du tirage « à la poupée » ne valent pas la simplicité d'une savoureuse petite étude de nu d'après Watteau, tirée directement par M. Pennequin en noir et en sanguine.

La lithographie en couleurs, en l'absence de MM. Alexandre Lunois et Henri Rivière, est maigre et ne nous apprend rien : M. Dillon s'y montre, à son ordinaire, le notateur amusé des saynètes parisiennes *(le Départ, les Mendiants)* ; M. Roustan rend à merveille les natures mortes et notamment



E. Béjot. — A Londres
(Eau-forte originale).

le décor des vieilles faïences ; M. Jean Veber n'expose que deux épreuves, et non de ses meilleures ; M. Cadel, illustrateur banal, n'a pas rehaussé l'intérêt de ses estampes en y introduisant une pointe de rouge ; enfin M. Clot, imprimeur-lithographe que l'on savait habile, se taille un petit succès de réclame avec le facsimilé d'une étude au pastel de Degas.

Venons au bois en couleurs, où nous manque l'habituelle série des Lepère ; là non plus, il n'y a pas beaucoup à glaner, et quand on aura cité

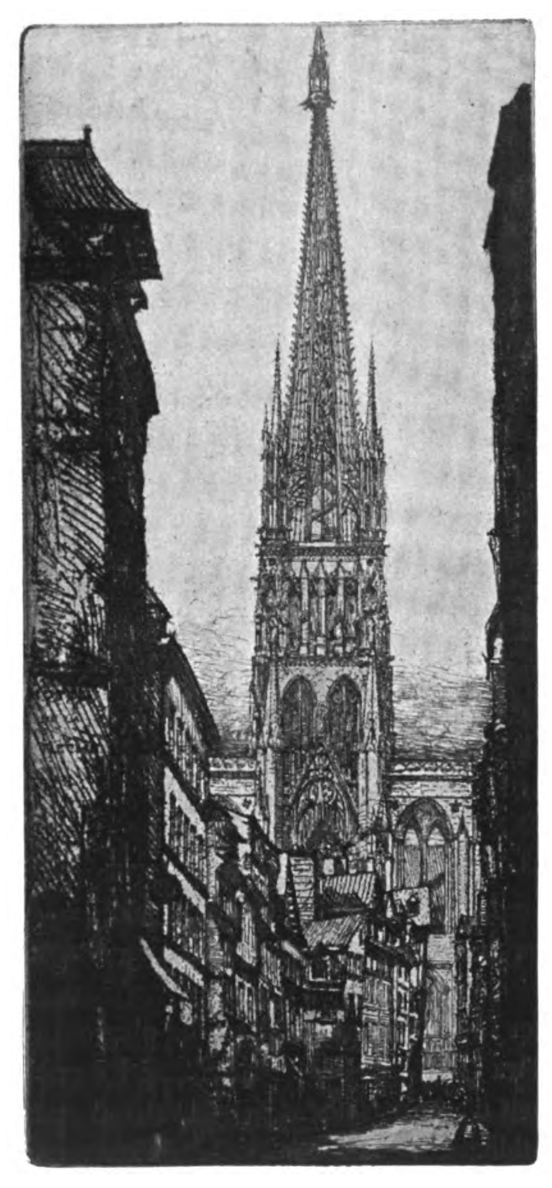
les masques de M. Jacques Beltrand et son *Portrait d'Élisabeth d'Autriche* d'après Clouet, qui sont de curieux spécimens d'épreuves tirées au moyen des couleurs à l'eau ; les camaïeux excellents et, pour la première fois, convenablement placés, de M. P.-E. Vibert (*les Bords de la Bièvre*, *Constantin Meunier*, etc.) ; les bois au canif de MM. Laboureur et P. Colin ; et les illustrations pour l'*Almanach du bibliophile*, gravées par M. E. Froment d'après Grasset, on pourra, sans regrets, passer au *black and white*.

Toutefois, avant de dire adieu à la couleur, il faut encore s'arrêter devant les gypsographies exécutées par M. Pierre Roche pour la *Loïe Fuller* de M. Roger Marx ; ces « estampes de sculpteur » — comme on les appela jadis — ces estampages, pour mieux dire, obtenus par la pression du papier dans un moule en plâtre légèrement enduit de couleur, ne laissèrent pas d'embarrasser longtemps les jurys qui se demandaient à quelle section les rattacher. On s'est décidé pour la section de gravure : son intimité relative permettant un meilleur examen de ces figurines délicates, qui semblent concréter, autant qu'on peut le faire sans leur enlever rien de leur imprécision charmante, ces apparitions vite formées, vite évanouies, que certaines lectures font flotter devant nos yeux.

Il est à peine besoin d'insister sur ce qu'un pareil procédé d'illustration a d'exceptionnel : le texte typographique le noie, comme il noie la lithographie molle, l'eau-forte en grisaille et le nébuleux bois de teinte. Un seul mode d'illustration peut tenir tête à la typographie et s'accorder avec elle, c'est le bon vieux bois de trait, le bois noir et blanc, qui se fait de plus en plus rare. Quel dommage qu'il faille passer d'un Salon à l'autre pour comparer aux remarquables bois de M. Henri Paillard, d'après *les Soirs de Paris* de M. Minartz (édités pour M. Henri Beraldi), les bois tristes et gris exécutés d'après MM. Leloir, Zier, et autres illustrateurs trop oublieux de leurs devoirs envers le graveur ! Le pauvre Daniel Vierge lui-même ne s'en est pas toujours souvenu, ni M. Eugène Dété, si ennuyeux quand il reproduit la *Flore* de Carpeaux et retrouvant au contraire toutes ses solides qualités quand il taille bravement un dessin de Cottet ou de Jouas, bien en valeur sur le blanc du papier.

Oui, oui, je sais : le blanc du papier, la « rengaine ! » Eh ! comment ne pas la reprendre devant les bois de reproduction de MM. Langeval, Dauvergne, Van de Put, Jarraud, Montet et de tant d'autres ? Reproduc-

tions correctes, certes, et même irréprochables, si l'on veut, quant à la technique ; reproductions illogiques, en tout cas, puisque le bois y perd ses qualités spécifiques et que la planche peut être prise à trois pas pour un burin, et à cinq pour une lithographie !



D. S. Mac-Laughlan. — La Flèche
(Eau-forte originale).

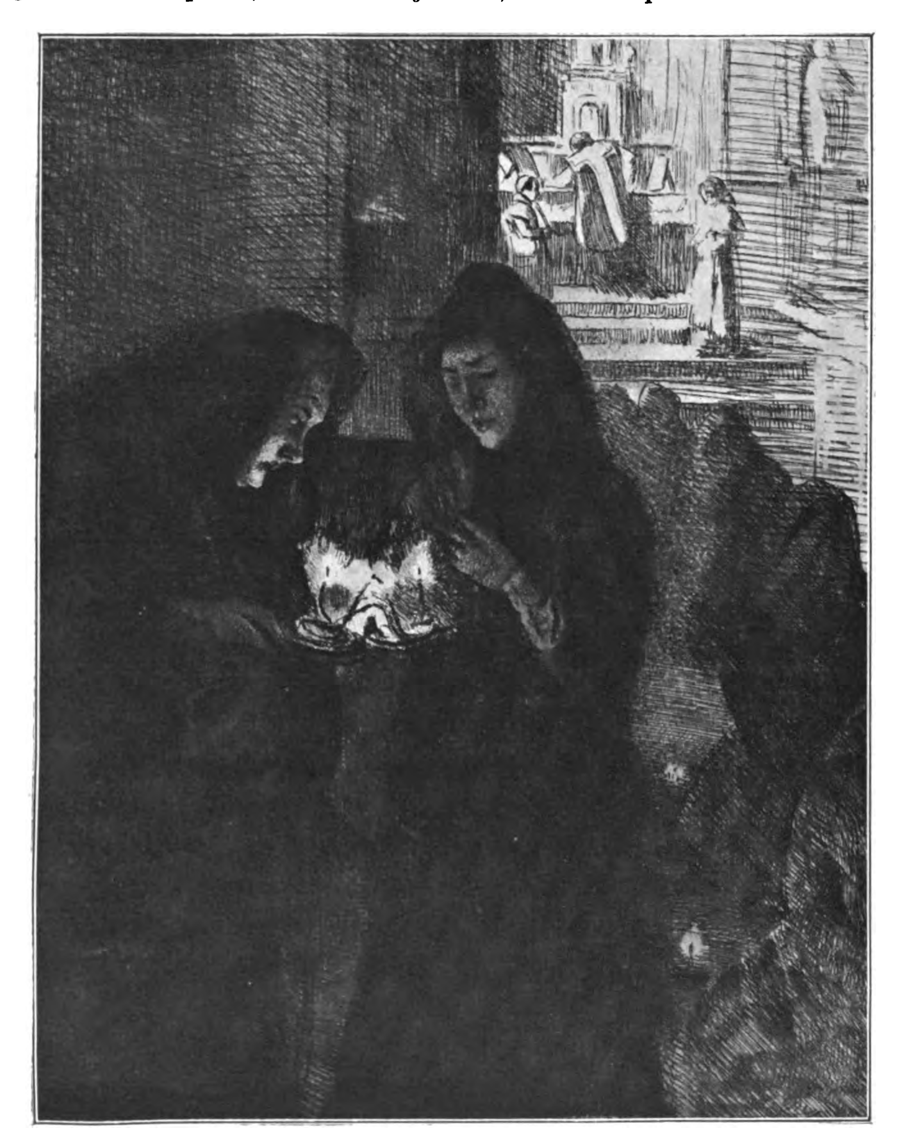
Les lithographes, aussi nombreux cette année que les graveurs sur bois sont rares, ont aussi leur défaut commun : l'excessif amour du beau grain. Or, en lithographie, l'amour du beau grain, c'est le commencement de la sottise. Peu importe que l'on use sur une pierre crayons après crayons, que les valeurs montent d'un ton tous les jours, que les blancs s'embrument, que l'aspect général devienne pâteux et morne ; peu importe, pourvu que le grain soit beau ! Pour Rembrandt et pour M. Gabriel Ferrier, pour Prud'hon et pour M. Henner, la facture est partout la même : peu importe, encore une fois ! On signe sans remords : on signe Maurou, Gicqueau, Truphème, Broquelet, Cazabau, Mamet-Patin, Lerendu, Canivet, Laroche, etc. On peut même s'offrir le luxe d'être monotone en lithographiant des portraits originaux, témoins MM. Bouisset et

Sauvage! Aussi le visiteur éprouve-t-il une véritable joie à noter, çà et là, quelques taches plus heureuses, comme les envois de Mme Gérard-Bellan, de MM. Fuchs, Ridouard, Misti et Neumont (très remarquée la *Boudeuse*, naguère publiée dans la *Revue*); et surtout les lithographies hachées, sabrées, balafrées de M. Belleroche, où, dans le chaos des lignes, apparaissent de mystérieuses figures de femmes qui semblent s'éveiller d'un rêve.

Comme toujours, en matière d'interprétation, l'eau-forte et le burin sauvent la mise. Là, on ne se contente plus d'étaler avec complaisance cette fameuse virtuosité, qui n'est qu'un des éléments du talent; on la subordonne à des préoccupations d'un ordre plus relevé, telles que le respect de l'œuvre qu'on traduit et le souci des conditions esthétiques de la belle estampe. Là seulement on voit des artistes se faire, pour ainsi dire, une technique nouvelle suivant les maitres qu'il leur faut interpréter, comme M. Le Couteux pour le *Portrait de Titus Rembrandt*, et réunir, comme M. Mayeur, à côté du prestigieux cardinal d'après Velazquez, gravé pour la *Revue*, la poésie charmante d'une esquisse de Prud'hon, la subtile psychologie d'un portrait de Ricard et l'harmonie blonde d'une sculpture de M. Hannaux. MM. Carle Dupont et Decisy seraient-ils aussi exubérants et colorés, s'ils n'avaient pas eu à graver, l'un, *le Cavalier qui rit*, et l'autre, *le Fou*, de Franz Hals? Et M. Coppier, si respectueux dans *la Cène* de Sainte-Marie-des-Grâces, n'a-t-il pas montré, dans un paysage de Ravenne, qu'il avait aussi de la verve et du brio? De même, la maitrise de M. Waltner se joue indifféremment d'un portrait de femme de Romney ou de M. Ferdinand Humbert, tandis que M. Lopisgisch, un peu monotone, rapproche curieusement Salomon Ruysdaël et Corot.

Au surplus, la mode nous offre une occasion assez originale de comparer la facture particulière de plusieurs de nos graveurs dans la traduction d'un même maitre : en effet, si les enchères publiques nous ont appris le peu d'empressement que montrent en ce moment les amateurs pour les tableaux de Meissonier, le Salon nous laisse entendre, par contre, que les gravures d'après les œuvres de ce peintre doivent être de très bonne vente. Plus de grandes pages, — toutes ont déjà trouvé leur burin, — mais de nombreux tableaux de genre, dont le dessin précis, le parti pris d'éclairage et de coloris, devaient tenter tout ceux dont la pointe possède

quelque délicatesse. J'en compte dix-sept... et j'en oublie : M. Achille Jacquet n'en a qu'un, *le Petit Déjeuner*, mais de quelle étonnante har-



A. BESNARD. — INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE DE FONTARABIE, LA VEILLE DE NOËL
(Eau-forte originale, appartenant à la Société des Amis de l'eau-forte).

monie, de quelle spirituelle facture! M. Chiquet en a deux, *le Peintre* et surtout *le Liseur blanc*, vraiment exquis; deux aussi M. Jules Jacquet,

correct et sobre, *l'Arrivée des hôtes* et *la Partie d'échecs;* M. Vyboud, trois, parmi lesquels aucun ne peut rivaliser avec *le Portrait de Soutzwell* d'après Holbein, exposé par le même artiste; M. Focillon nous montre un autre *Liseur*, et M. Salles un autre *Peintre;* MM. Ruet, Dautrey, Jamas, Deblois, Julian-Damazy, Taverne, etc., puisent également dans l'œuvre de Meissonier, le plus recherché décidément — du moins par les graveurs — de tous nos peintres modernes.

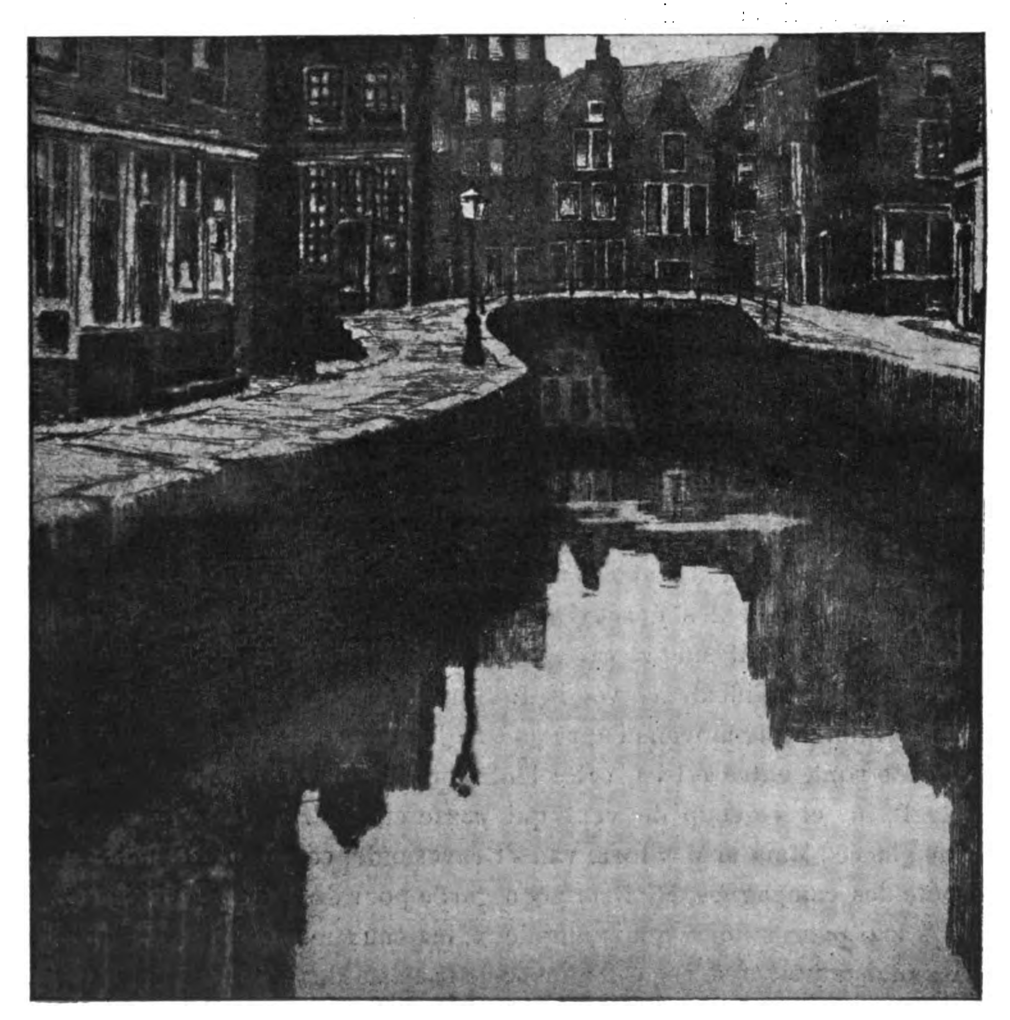
Si M. Jules Lefebvre a eu autant de chance avec M. Piguet pour sa *Leonora d'Este* que M. Dagnan-Bouveret avec M. Dezarrois pour ses *Bretonnes au Pardon*, il n'en a pas été de même pour M. Jean-Paul Laurens, dont la *Jeanne d'Arc* a été gravée de bien morne façon par M. H. Lefort, ni pour Vibert dont tout l'attrait résidait dans la couleur, ce qu'a oublié M. Mongin. Avec *la Mascarade* de M. Ardail d'après Zo, un *Coin de jardin* de M. Lambert d'après Gelhay, le *Portrait de Mme Loubet mère* de M. Laguillermie d'après Layraud (autrement intéressant que son illustration pour *l'Histoire d'Étienne Marcel*), *la Célèbre dentellière de Malines* de M. Delzers d'après Struys, il faut citer aussi les grands paysages de MM. Théophile Chauvel (un Troyon, remarquable surtout par la belle qualité des noirs), Brunet-Debaisnes (un Corot vaporeux à souhait), Camille Fonce (un ennuyeux paysage de Leader), Focillon, P. Lafond, etc.

Comme toujours, MM. Le Nain, Leseigneur, Mathey-Doret, Bessé, Toussaint, s'affirment les subtils interprètes de Rubens, de Rembrandt, de Gainsborough, d'Hilair (*la Lecture*, gravée pour la *Revue*) ou de Pater; quant à Muller, élève de Boilvin et de Lalauze, son eau-forte, *Bride and Bridegroom*, d'après M. W. Dendy Sadler, lui a tout simplement valu la médaille d'honneur.

Non loin, la frimousse de *Mariette*, légèrement enlevée à la pointe sèche par M. Ardail, semble, elle, avoir été gravée d'après une « préparation » du maître de Saint-Quentin : pourtant, c'est un portrait original à l'eau-forte, à côté duquel il convient de faire une place aux portraits analogues de M. Bernier, au *Louis Toussaint* de M. Michel Cazin, au *Daumier* de M. Delteil et au *Gréard* de M. Gusman. Les burins originaux, assez rares d'ordinaire, sont représentés cette année par d'excellents spécimens, en tête desquels vient le robuste et fin *Portrait de M. Jansen* par M. Achille Jacquet, qui a tiré un si merveilleux parti de la barbe de neige sur le noir

du vêtement; puis le *Portrait de M. Chaumié*, par M. Barbotin; les portraits de MM. Crauck, Burney, Callet, etc.

Ainsi, la transition s'est faite d'elle-même entre les traducteurs et les



A. Baertsoen. — Kromboomsloot (Amsterdam)
(Eau-forte originale).

originaux; mais, pour avoir voulu éviter, commençant par ceux-là, en accorder à ceux-là la plus grande place dans ce compte rendu, me voici tombé dans l'excès contraire et obligé de réduire à la portion congrue les artistes les plus dignes d'attention et d'éloges. Ils tiennent dès mainte-

nant leur revanche, il est vrai, que les visiteurs du Salon se sont chargés de leur octroyer eux-mêmes en s'arrêtant longuement devant leurs envois, cependant qu'on les voyait forcer le pas, en passant devant les bois funèbres et les lithographies endeuillées.

Citons donc M. Albert Besnard et sa *Cathédrale de Fontarabie, la veille de Noël*, aux contrastes violents et heureux : c'est bien d'un peintre, cette trouvaille du prêtre à l'autel, au fond, dans la lumière, tandis qu'au premier plan deux femmes en noir allument leurs cierges; M. Haig, qui expose un souvenir de *la Madeleine de Troyes*, devra prendre chez M. Besnard une leçon de sobriété; il pourra, en outre, regarder avec profit *l'Église Saint-François (Assise)*, dont la disposition intérieure a si bien inspiré M. Synge : un grand premier plan blanc et vide, et une nef surbaissée qui s'enfonce dans l'ombre, avec, çà et là, quelques coups de lumière venant des chapelles latérales; M. Mac-Laughlan, à Rouen, ne pénètre pas dans les églises, mais s'arrête à contempler leurs clochers ajourés qui s'élancent au-dessus des rues, comme des jets de lumière blonde; M. Eugène Béjot a, lui aussi, une vue de clochers — *les Tours de Notre-Dame*, vues du haut des toits, — une grande planche monotone, dont le manque d'air contraste singulièrement avec les épreuves voisines, — quais de Londres ou de Paris, — toutes petites, et si vastes pourtant.

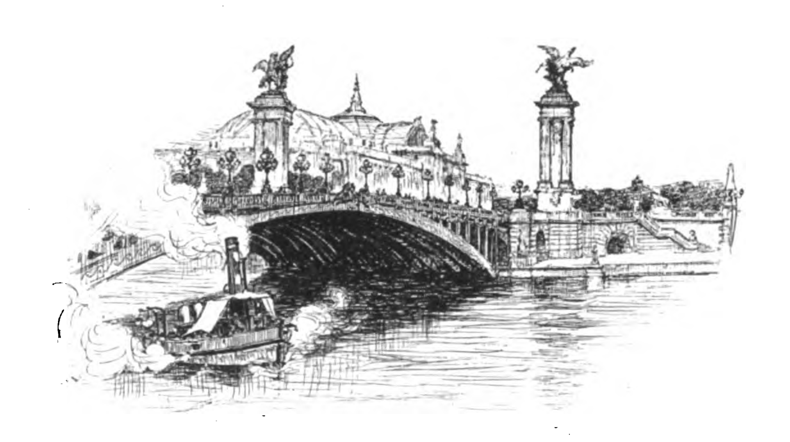
Rude et simplificateur, voici M. Storm van s'Gravesande qui rend avec le minimum de moyens l'âpre poésie des pays du Nord : de quel effet grandiose sont, entre autres, cette lente procession des glaçons charriés par le Rhin, et ce coup de vent qui passe en tordant les arbres sur la plaine glacée ! Mais si M. Storm van s'Gravesande, comme M. Dauchez, est le poète des campagnes, M. Baertsoen garde pour domaine les villes, leurs ruelles mal pavées, leurs quais anguleux, les eaux mortes de leurs canaux où les maisonnettes se regardent avec l'air triste des vieilles filles devant un miroir; M. Beurdeley, de même, se plaît aux solitudes, aux coins déserts et mélancoliques — se rappeler *la Cour de Saint-Julien-le-Pauvre*, publiée dans la *Revue* — ; quant à M. Leheutre, il évoque d'une pointe fine le vieux Troyes et lui donne l'aspect imprévu d'un tout petit village. D'autres n'ont point de semblables penchants pour la vie paisible : à Londres, M. Pennell griffonne ses impressions papillottantes en plein cœur de la Cité; à Londres aussi, M. Suréda fait surgir du brouillard sur la Tamise les tours et les

ponts fantômes; M. Redelscheimer « plante » comme un décor *le Vieux marché de Francfort-sur-le-Mein;* M. Gusman, moins prolixe pour une fois, a su garder quelque poésie à sa *Vue de Venise;* M. Tattegrain est à Amiens, M. Sprinkmann à Rome, M. Robida en Allemagne, M. Jouas à Rouen; mais rien ne vaut, pour M. Chahine, l'atmosphère de Paris : nul ne sait rendre mieux que lui la brume du matin sur les boulevards, l'ombre douce des intérieurs où il campe ses portraits, le dur éclat des lampes électriques cernant le visage de quelque belle fille attablée au café; M. Renefer qui l'imite bien, et M. Marcel Beltrand, qui dessine mal, le suivent de loin.

Il faudrait dire encore les scènes champêtres de M. Charvot, les paysages de MM. Francis Jourdain et de Latenay, les figurines de Mme Renault et de Mlle Krouglicoff, de MM. Haweis et Villon; les objets d'art, d'un rendu si expressif, de M. Hotin, et bien d'autres choses encore. Il faudrait ajouter que M. Vivante a trop regardé Helleu, que M. Trilleau connaît à merveille Paul Renouard, que M. Vieillard sait par cœur son Steinlen, et que M. Viala hésite, avec beaucoup de talent, entre Goya, Millet et Gustave Doré...

Mais est-ce bien encore là de l'eau-forte *originale ?*

ÉMILE DACIER

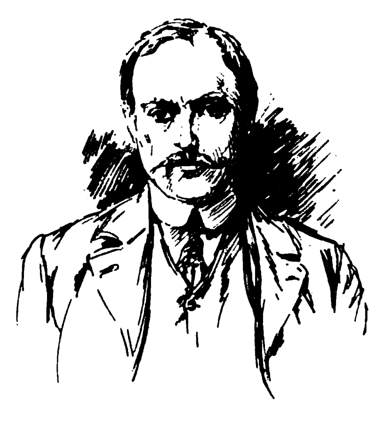




L'ESTAMPE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

ALBERT BELLEROCHE

PEINTRE ET LITHOGRAPHE



Il se nomme Belleroche, mais il est Anglais, né à Swansea. Il est Anglais, mais il est Parisien; élève de Carolus Duran, ayant débuté au Salon de 1887 par son propre portrait, continuant par *En visite*, *la Salle à manger du peintre Sargent*, le portrait d'*Henri Rochefort*, *la Tasse de café*, des études de femmes.

Il s'est mis à la lithographie en 1901 seulement, et s'est fait d'emblée distinguer pour ses grandes *Études de femmes* (contemporaines), au lavis, qui sont avenantes et élégantes : il les a exposées à Vienne 1902, et à Londres 1903. Elles ont été remarquées à Paris en 1904, à l'exposition de la lithographie, et au Salon.

Et capter le regard, dans la présentation en entassement — hélas ! — de l'Estampe aux Artistes Français, c'est un tour de force.

HENRI BERALDI

UNE PROMENADE AUX PRIMITIFS[1]

TROIS HALTES

JEHAN FOUQUET — LE MAITRE DE MOULINS
JEHAN PERRÉAL



PORTRAIT DE J. FOUQUET, ÉMAIL
(Musée du Louvre).

D'autres, et ce sont les maîtres, ont proclamé quelle révélation fut cette Exposition des Primitifs; je n'ai donc pas à l'écrire après eux. Mais ce qu'on ne saurait trop répéter, ce sont les sentiments de reconnaissance que nous devons à ceux qui, par un effort persévérant, sans se laisser rebuter par aucun obstacle, ont su trouver, réunir, grouper et présenter au grand public ces documents incomparables. S'ils furent à la peine, ils ont lieu par exemple d'être satisfaits; les heures de fatigue lointaine n'ont plus qu'à être oubliées, et l'affluence des visiteurs qui viennent interroger le pinceau de nos vieux maîtres doit cer-

1. Notre éminent collaborateur, M. le comte Paul Durrieu, termine aujourd'hui dans la *Revue* sa magistrale étude sur les Primitifs français, tandis que, dans notre *Bulletin* hebdomadaire, M. Durand-Gréville poursuit son compte rendu méthodique de l'Exposition.

Nous avons pensé qu'à côté de ces deux séries d'articles se complétant les uns les autres, il serait intéressant de traiter à part certaines questions : les observations si neuves et si originales de M. de Mély suffisent à montrer que certains sujets ne sont jamais épuisés. — N. D. L. R.

tainement réjouir l'âme de M. Bouchot et celle de ses savants collaborateurs, notre distingué président des Antiquaires de France, le comte Paul Durrieu, MM. Paul Lemoisne, Jean Guiffrey, Paul Vitry, dont l'érudition et la complaisance, quotidiennement mises à l'épreuve, sont sans limites.

Il semblerait, à admirer l'ordre, la disposition, la désignation et le rapprochement de ces suggestives compositions, que tout d'elles est su et connu.

Le peut-on vraiment supposer?

Avec beaucoup de justesse, les savants organisateurs nous répondront que le public, qui passe rapidement, exige qu'on lui présente des idées nettes et claires; il n'admet pas plus les hésitations dans les classements que les notes au bas des pages. Mieux que personne ils savent cependant que nous n'en sommes qu'aux balbutiements. Mais c'est énorme de balbutier!

Dans ces premières manifestations extérieures, on sent la pensée qui se dégage, on devine qu'elle vit, qu'elle cherche sa formule; quoique ne la sachant encore exprimer, elle ne s'ignore plus. Le temps seul, par exemple, peut, en classant les témoignages, en accumulant les découvertes comme celle de l'abbé Requin, qui fait surgir de l'étude du notaire Giraudy le contrat de 1453, passé entre Jean de Montagnac et le peintre Enguerrand de Charonton pour la confection du *Triomphe de la Vierge* de l'hospice de Villeneuve-lès-Avignon (n° 71), ou comme celle de M. Blancard, qui retrouve dans les archives des Bouches-du-Rhône la commande du *Buisson ardent* (n° 78), par le roi René, à Nicolas Froment d'Uzès, le temps seul, dis-je, peut nous apporter des certitudes. En attendant, l'examen très attentif des tableaux dans leurs moindres détails, leur comparaison immédiate, jusqu'ici impossible et qu'un rapprochement éphémère permet aujourd'hui, me paraissent absolument nécessaires pour un premier classement; l'absence presque complète de renseignements documentaires les rend indispensables.

On ne saurait en effet le nier, et l'Exposition est là pour nous le prouver, le plus fin, le plus délicat, le plus éclairé des critiques peut-il, même avec les meilleures photographies, comparer, sans crainte d'erreurs, dans la distance du Louvre à Aix, d'Anvers à Berlin, de Glascow à Moulins, deux faires, deux tons, que d'une salle à l'autre — j'en viens de faire l'expérience, — on a quelque peine à retenir, tant ils sont imprévus et nouveaux? Là sont, en effet, d'imperceptibles détails d'art, de technique, de

dessin, d'anatomie, qu'un critique peut posséder à fond quand il s'agit de maîtres connus : de Berlin à Londres, de Paris à Vienne, on peut comparer deux Greuze, deux Fragonard, deux Prud'hon; mais s'il s'agit de révélations subites, de confrontations nécessaires, peut-on les conserver dans l'esprit si longtemps et s'en souvenir à des mois de distance?

Et ces rapprochements, quoique cela puisse paraître extraordinaire, ils sont également précieux, pour faire tomber des légendes entrées dans le domaine de l'histoire, pour modifier des idées tellement admises, qu'il semble qu'on ne saurait les déraciner. L'étude des *Reliques devant l'histoire* me montre quotidiennement l'invraisemblance, l'inanité de témoignages incontestés, vieux de longs siècles, longs siècles qui ont parfois vingt ans d'existence ; les légendes qui accompagnent quelques-uns de ces vieux tableaux, véritables reliques également, sont-elles plus véridiques? Nous n'allons pas tarder à le savoir?

Entre mille points qu'il faut, qu'on doit aborder, j'en prendrai trois seulement aujourd'hui. Je voudrais, par des constatations matérielles, que tous pourront suivre sur les monuments mêmes, montrer la prudence avec laquelle on doit s'aventurer sur ce terrain, hier inconnu et dont les horizons sont si vastes, si brillants, si tentants[1].

* * *

I. — L'ironique mélancolie des choses et la science d'un savant ont réuni, sur la cimaise de l'Exposition, les deux volets, aujourd'hui séparés, d'un diptyque, commandé naguère par Étienne Chevalier, trésorier des finances de Charles VII, à Jehan Fouquet de Tours, peintre du roi; jusqu'en 1775, il fut conservé à la cathédrale de Melun. On y voyait, à droite la Vierge et l'Enfant-Jésus, à gauche Étienne Chevalier lui-même, présenté par saint Étienne, son patron. Cette pièce était bordée d'une alternance de sujets émaillés et des lettres *E. C.*, enguirlandées d'une cordelière, comme on en retrouve dans les feuillets des *Heures* du Musée Condé à Chantilly. Elle surmontait, dans la cathédrale, la sépulture d'Étienne Chevalier et de

1. Je n'ignore point les savants travaux de MM. Benoît, Hulin, G. Lafenestre, P. Vitry, H. Bouchot, sur les tableaux que je vais étudier. Mais les points de vue auxquels je me place sont si différents des leurs, si éloignés de toute question de sentiment, qu'on me pardonnera de ne pas sortir des constatations, purement matérielles, que je viens signaler ici.



sa femme Catherine Budé, morte en 1452. Et la légende nous apprend que la Vierge reproduisait les traits d'Agnès Sorel, maîtresse de Charles VII



JEHAN FOUQUET. — ÉTIENNE CHEVALIER EN PRIÈRE, AVEC SON SAINT PATRON (Musée de Berlin).

et protectrice d'Étienne Chevalier, qui fut peut-être, pour sa bienfaitrice, plus qu'un discret ami. Mais passons.

Ce que nous savons par l'histoire, c'est qu'en 1450, Étienne Chevalier était l'exécuteur testamentaire d'Agnès Sorel, qui venait de mourir à

Loches. Ainsi, très naturellement, s'expliquerait, d'abord qu'il eût fait peindre, sans qu'il crût nécessaire d'y joindre le portrait de sa femme, le



La Vierge sous les traits d'Agnès Sorel
peinture attribuée a Jehan Fouquet
(Musée d'Anvers).

diptyque pour l'église de Loches, où il fut dans le principe suspendu, puis, qu'il eût ordonné dans la suite, après la mort de Catherine Budé, de transporter en 1461 le diptyque à Melun, où il ne tarda pas à devenir ano-

nyme, personne ne connaissant plus la Dame de Beauté, qui avait quitté la cour vingt ans auparavant. Au XVIIIe siècle, les deux panneaux furent séparés : aujourd'hui, la Vierge est au musée d'Anvers, Étienne Chevalier est entré en 1896 au musée de Berlin.

Le visiteur qui s'assied au matin dans le calme hiératique des salles encore silencieuses ne peut détacher ses yeux de ces deux portraits qui furent dans le passé si intimement unis, mais qui demeurent si énigmatiques par leur dissemblance même. La Vierge, de teinte plate, si pâle, si gothique, si étrangement entourée de ces petits anges multicolores qui rappellent les petits diables des *Mystères* du Moyen Age, si française, a-t-elle vraiment été exécutée en même temps que cet Étienne Chevalier, si chaudement modelé, d'une tenue si sévère, d'une manière si impeccable, où se sent, mais sans atteindre la personnalité de l'artiste, l'influence italienne dont se pénétra forcément Jean Fouquet, quand il s'en fut à Rome, vers 1445, peindre le portrait du pape Eugène IV ? Et ces différences de conception, de technique, qui ne frapperaient-elles pas ?

Qu'un peintre ait plusieurs manières, qui le niera ? Mais au même moment, qui le croira ? L'Eugène Isabey des savantes marines, des lumineux intérieurs, est-il du même temps que l'Isabey de l'admirable *Marché au poisson ?* Non, n'est-ce pas ?

Mais je regarde ; mes yeux me trompent-ils ? Sont-ils vraiment de taille égale, ces deux panneaux du même diptyque ? H. 0,93 : L. 0,85, dit le *Catalogue*. Mesurons pour nous-même ; Étienne Chevalier : H. 1,01 : L. 0,88 ; Agnès Sorel : H. 0,955 millim. : L. 0,85. C'est étrange. Et si j'examine plus attentivement encore, dans la *Vierge*, la peinture est arrêtée par une ligne noire à H. 0,815 millim. : L. 0,82, alors qu'au contraire Étienne Chevalier est peint à plein panneau, qui pourrait même, vu le biseau intérieur, avoir été rogné. Entre les deux, il y a donc *certainement au moins*, en hauteur 0,20, en largeur 0,06, de différence.

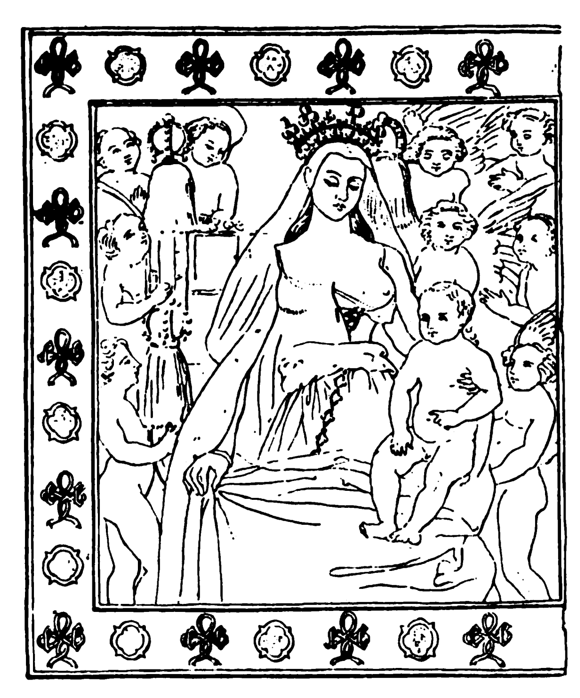
Est-ce bien tout ?

D'accord avec M. Bouchot, nous devons admettre qu'Étienne Chevalier a été peint en 1450, puis que le portrait d'Agnès a été fait d'après nature. Mais alors, quel âge a donc ici la Dame de Beauté ? Quarante et un ans [1] ?

1. Agnès, fille du seigneur de Saint-Géraud, née au village de Fromenteau en 1409, vint à la cour en 1431 et se retira à Loches en 1442.

Est-il cependant permis de lui donner plus de trente ans, mettons trente-trois ? Impossible vraiment d'aller plus loin. Faisons alors le compte : 1409 et 33 donnent 1442 ; c'est le moment de son départ de la cour. Le tableau est-il antérieur ou postérieur ? Comment le savoir ?

Et cependant, de ce que le diptyque fut placé dans le principe dans l'église de Loches, ne pourrait-on supposer qu'Étienne Chevalier dut trouver là le portrait d'Agnès quand il alla procéder à l'exécution testamentaire de son amie défunte ? Continuant alors nos suppositions, serait-il trop audacieux d'avancer que, dans cette année 1450, voulant donner à la Dame de Beauté un témoignage de sa reconnaissance, il aurait pris dans le château de Loches cette peinture déjà ancienne, encore toute imprégnée de l'art gothique — exécutée par Fouquet, c'est possible, avant son voyage en Italie, ce qui resterait d'ailleurs à démontrer — et qu'il l'aurait accolée de son portrait, peint alors par Fouquet certainement, sur des mesures quelque peu approximatives, en dissimulant la différence de taille sous un encadrement émaillé fort compliqué et nécessairement très large, dont un fragment, le portrait de Fouquet lui-même sur émail, est aujourd'hui au Louvre ?



FRAGMENT DE L'ANCIEN CADRE
DU DIPTYQUE DE MELUN
(Restitution de Grésy).

Les dissemblances incontestables de dimension, de technique, d'âge des personnages, semblent difficilement autoriser une autre solution. L'œuvre n'en est que plus passionnante, puisque s'ouvrent ainsi des aperçus que la légende, toujours simpliste, ne pouvait laisser soupçonner dans l'éloignement des originaux.

Mais il est maintenant impossible, et nous ne saurions trop insister sur ce point, après ces constatations précises, de continuer à voir dans ces deux tableaux deux portraits traités par la même main, exécutés à la même époque, destinés dès leur principe à se faire pendant. Ainsi s'effondre sous nos yeux une belle légende.

II. — Tout ce qui a rapport à ce diptyque précieux est-il donc ainsi étudié ? Avons-nous le droit d'oublier dans ce tout, en quelque sorte indivisible, l'émail délicat, le fin portrait de Jehan Fouquet, partie, nous dit-on, de l'encadrement primitif et qui, de la collection Janzé, est entré au Louvre vers 1860 ? Il date, dit le *Catalogue*, de 1450.

Mais devant lui, quelle idée importune me hante ! 1450 ! Nous serions-nous donc jusqu'ici si étrangement trompés sur les origines des émaux peints comme celui-ci, — car, bien entendu, nous ne parlons pas des émaux de *plite* ou translucides qui existent depuis le XIVe siècle ? Nos maîtres, dans leur enseignement, auraient-ils erré, en nous apprenant que les premiers émaux peints, de la fin du XVe siècle, étaient essentiellement de style gothique ? Faut-il donc oublier que si la peinture, elle, nous conduit avec gradation des Primitifs à la Renaissance, l'émaillerie, tout au contraire, — du moins on le croyait jusqu'à présent, — de Monvaerni (XVe siècle), de Nardon Pénicaud (né vers 1470), de Jean Ier Pénicaud (fin extrême du XVe siècle), véritables imagiers, nous amène brusquement à l'*Adoration des Mages* de Jean II Pénicaud († 1588), au *David et Goliath* de Couly Nouaillier (XVIe siècle), véritables copies de maîtres italiens ?

Ce sentiment italien, si manifeste dans l'économie de ce petit émail, qu'allons-nous en faire maintenant ?

Cette dorure au feu de 1450, ce ne sera donc plus à Nardo di Castelli, de l'école des Abruzzes, qui s'en proclamait inventeur en 1484, qu'il faudra en reporter la découverte[1] ? Ce travail d'émail à l'aiguille, si caractéristique du XVIe siècle, le faut-il donc maintenant attribuer au milieu du XVe siècle ?

Vraiment, que de connaissances acquises se trouvent ainsi remises en question par la tradition qui accompagne cette pièce infiniment petite, et dont personne ne s'est préoccupé jusqu'ici que pour en parler avec une discrète réserve !

1. Mély (F. de). *La Céramique italienne*. Paris, Didot, 1884, p. 134.

Aussi, la difficulté est tellement grosse, que, jusqu'à plus ample information[1], je proposerais, contrairement à toute question de sentiment, mais, au contraire, conformément à ce que la science archéologique nous fait connaître, de nous borner à voir dans ce Jehan Fouquet un simple médaillon du XVIe siècle, survivant d'un ensemble, tel qu'en put commander Paul Jove pour sa *Galerie de personnages illustres*. Et l'inscription même, en latin, « *Johannes Fouquet* », n'est pas pour nous contredire; car au XVe siècle, l'artiste n'aurait-il pas écrit, en français, « *Jehan Fouquet* », tout comme le peintre écrivait, en caractères *spéciaux*, autour du portrait de Charles VII : « LE TRÈS VICTORIEUX ROY DE FRANCE, CHARLES SEPTIESME DE CE NOM » ?

Ce deuxième chapitre d'une légende universellement acceptée n'a donc pas plus de valeur que le premier. Et maintenant, comment soutenir l'identification du portrait de la collection Liechtenstein, de Vienne (n° 51), daté de 1470, et de cet émail si troublant, quoi qu'on en dise ?

III. — De ce panneau merveilleux, tout rempli de l'œuvre attribuée à ce maître que, faute de mieux, on a dû baptiser « le Peintre des Bourbons », au milieu duquel s'étale, dans sa splendeur, le triptyque de Moulins, se détachent, avec une intensité toute particulière, deux tableaux : le n° 106, *Un Donateur, avoué-chevalier de Saint-Victor, présenté par un saint guerrier*, appartenant au musée de Glascow, et le n° 108, *Une Dame présentée par la Madeleine*, exposé par M. Agnew, de Londres. Dans cet ensemble admirable, ils sont d'une perfection tellement supérieure, qu'on pourrait peut-être les interroger et leur demander les éléments artistiques, techniques et ethniques de la caractéristique du maître de Moulins (nos 103-113). Je laisserais même volontiers, pour un instant, de côté, le n° 106, l'artiste me semblant avoir absolument résumé tout son talent dans le n° 108, que le Louvre n'a pas hésité un instant à acquérir; il en sera un des plus précieux joyaux.

Là, nous trouvons un coloris très particulier, très spécial : notons, à côté de chairs pâles, légèrement teintées en miniature sur vélin, un bleu et un rose vieux, mais surtout un vert mousse intense, d'une pénétration

1. Il faudrait très exactement connaître la technique des deux émaux de Vienne et de Berlin, qu'on veut toujours rapprocher de ce Jehan Fouquet. Sont-ils au pinceau ou à l'aiguille ?

singulière, qui me semble une note aussi personnelle que les taches blanches de Fragonard, les velours grenat de John-Lewis Brown. Ses vêtements, aux cassures larges et grasses, sont travaillés dans une pâte qui imite les étoffes épaisses, lourdement brochées; les mains jointes sont exquises et les doigts entr'ouverts d'une façon personnelle, qu'il faut retenir.

Les caractères ethniques, une fois dégagés, ne sauraient être oubliés : les yeux bridés, à fleur de tête, sont mi-clos sous une paupière tombant comme une caresse ; au-dessous, deux lignes d'ombre, partant à angle aigu de la gouttière lacrymale, gonflent légèrement le dessus du zygoma ; un médecin prétendrait y reconnaître la trace de l'albuminurie.

La bouche est tout à fait spéciale dans le pincement des lèvres : la supérieure est trop fine pour l'inférieure et finit dans une imperceptible commissure, à peine indiquée : le menton est fortement accusé, pointu, grassouillet et double. Qu'à l'aide de ces renseignements, qu'on peut admettre par constatation, — je ne me crois pas autorisé à dire, au Maître de Moulins, mais à l'artiste qui a peint le plus exquis des tableaux qui soient attribués à ce prestigieux inconnu, — il nous soit permis d'examiner les compositions voisines.

Poussons au n° 106, au *Donateur*, de Glascow. Allons-nous trouver, dans cette exécution, plus vigoureuse certainement — ce sont des hommes qui sont ici représentés, — quelque différence avec le 108 que nous quittons ? Aucune, à mon avis. Voici les orfrois travaillés dans la pâte, le vert particulier que l'artiste a trouvé moyen de mettre dans un coin de paysage, le rose vieux ; les mains ont les doigts identiquement séparés, les yeux sont bridés, mi-clos, ombrés, de la même manière en dessous, la bouche a les mêmes caractères anatomiques, le menton est double aussi. Nul doute, la main qui a peint le 108 a dirigé le pinceau du 106.

De sorte que nous sommes en présence de deux œuvres qu'on peut, avec une quasi certitude, attribuer au même artiste.

Saura-t-on jamais assez bien expliquer à ceux qui ne l'ont pas vu tout le charme du n° 103, de cette *Nativité* avec deux anges, un cardinal et deux bergers ? Il paraît n'avoir subi aucune retouche, il n'est pas verni. Tenons-en donc compte et ne lui demandons pas l'intensité des œuvres que nous venons de quitter. Est-ce lui enlever quelque chose de sa valeur que de n'y point retrouver la main du n° 108 ? Car si les yeux sont baissés,

ils ne sont pas bridés, pas albumineux. Les lèvres du cardinal sont pincées, mais non suivant le faire caractéristique du *Donateur* de Glascow ; si ses



LE MAÎTRE DE MOULINS. — UNE DAME PRÉSENTÉE PAR LA MADELEINE (Musée du Louvre).

yeux, seuls dans toute la composition, sont albumineux, ils ne sont pas ombrés à deux traits ; une ombre unique accuse le pli : yeux de vieillard fatigués. Le vert ? On le retrouve bien dans les manches de saint Joseph,

mais quelque peu différent de ton. Quant aux petits anges, avec qui nous n'avons pas encore fait connaissance, ils se rapprochent de ceux qui entourent la Vierge du triptyque de Moulins (n° 112), auquel nous arrivons.

Ce n° 112, appartenant à la cathédrale de Moulins, autrefois attribué à Ghirlandajo, se compose d'une partie centrale où la Vierge, « vêtue de soleil, a la lune sous ses pieds et est couronnée de douze étoiles » (*Apocalypse*, XII, I). Sur le volet de gauche, Pierre II de Bourbon, présenté par saint Pierre; sur le volet de droite, Anne de France, fille de Louis XI, présentée par sainte Anne.

Ne nous occupons pas de connaître l'auteur du triptyque, de savoir ce qu'on en a écrit; interrogeons simplement le tableau lui-même.

Combien de générations sont venues appliquer sur cette œuvre merveilleuse la criminelle peinture de leurs déplorables réparations?

A première vue, tout le bleu du vêtement du duc est si outrageusement recouvert, qu'il s'en soulève par écailles. En est-il différemment de l'arc-en-ciel, de la robe de la Vierge, de celles des anges, où s'aperçoivent d'invraisemblables lumières, déposées en longues lignes orange, d'un ton criard, sur les plis gras de l'étoffe; de la main gauche de sainte Anne; des doigts de la duchesse Anne?

Il n'est pas besoin d'un long examen pour constater immédiatement que l'artiste qui a peint la *Dame présentée par la Madeleine* a peint la duchesse : que la main qui a peint le *Donateur*, de Glascow, a peint le duc Pierre : même anatomie, mêmes yeux, même bouche, mêmes mains, mêmes vêtements travaillés dans la pâte, mêmes verts, mêmes vieux roses. Mais, de la Vierge centrale, combien le faire est différent! Plus d'yeux bridés, plus de bouche pincée, plus de mains aux doigts souplement entr'ouverts; lourds sont les plis des étoffes, sans empâtements sont les vêtements et invinciblement, ce panneau central, je le rapproche du n° 103, de cette *Nativité*, dont tout à l'heure je vantais les charmes, la mièvrerie délicieuse, mais que je ne pouvais cependant intimement rapprocher des n°s 106 et 108.

Quelle conclusion en tirer? Aucune encore, je crois. Mais, dans ce qui est ici attribué au Maître de Moulins, je trouve deux manières très proches, très distinctes pourtant. Sont-elles du même artiste, sont-elles d'artistes différents? Ne sachant rien, je ne veux pas parler. Des tableaux séparés ne peuvent répondre, ils peuvent être d'époques diverses. Ces trois panneaux



Héliog. Braun Clément & Cie

LE MAÎTRE DE MOULINS (VERS 1480) — LA NATIVITÉ

(Évêché d'Autun)

Imp. Ch. Wittmann

d'un triptyque, par exemple, forcément exécutés à une même date, nous permettraient peut-être de rappeler qu'assurément le Maître de Moulins



JEHAN PERRÉAL. — LA VIERGE AVEC DEUX DONATEURS
(Musée du Louvre).

eut un atelier — je ne dis pas une école — et qu'il se pourrait fort bien que plusieurs artistes se fussent partagé la besogne. Élèves pour préparer, confrère pour aider, c'est tout un, naturel et connu par nombre d'exemples. Mais, en tous cas, si de là je vais jusqu'aux tableaux attribués à Jehan

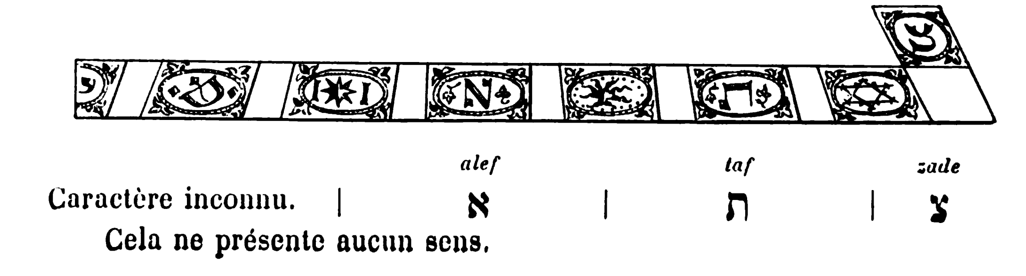
Perréal (n° 137-138), je trouve, avec notre Maître de Moulins, des différences tellement essentielles, que je crois ne pas pouvoir m'arrêter à étudier une parenté, présentée même avec la plus critique discrétion.

Ici, comme nous venons de le voir, rien ne saurait sans dommage être négligé. Détails d'anatomie, détails de costumes, détails d'architecture, détails d'ameublement, tout a son importance. Vraiment donc, la décoration du carrelage est-elle aussi indifférente que veut bien le dire M. Bancel, dans son travail sur *la Vierge* (n° 138) du Louvre, attribuée à Jehan Perréal (1515)? Il l'a bien vue; mais il ne semble pas la considérer autrement que ces décorations hiéroglyphiques des galons siciliens, sur lesquels de fantastiques caractères coufiques déroulent la grâce de leurs élégants enlacements. Rien de plus.

Et pourtant! Serait-ce la première fois qu'un artiste aurait fait concourir son monogramme à la décoration de son œuvre? Ne nous souvenons-nous pas de ce pavage de San Petronio de Bologne, où, dans une enseigne de *bottega*, Petrus Andrea de Fav. inscrit son nom en 1487? Et le tableau de Vicure (Allier), signé précisément dans le galon du manteau de la Vierge, comme une broderie : « *Colin de Coter, pingit me in Brabancia Bruselle* ».

Étudions donc, avant de la négliger, cette ligne de caractères inconnus.

Inconnus? Sont-ils d'invention pure? Bien au contraire, il me paraît y voir, très déformés assurément, des caractères hébraïques : examinons-les soigneusement. C'est, par exemple, tâche que personnellement je ne me serais pas permis d'assumer complètement; mais mes études sur l'alchimie antique, sur la cabale du moyen âge, m'ont fait trouver en M. Schwab, le plus compétent assurément en ces matières, l'érudition et la complaisance les plus désintéressées et les plus complètes. Avec lui, tentons un premier déchiffrement. A première vue, nous avons :



	alef		taf		zade
Caractère inconnu.	א		ת		צ

Cela ne présente aucun sens.

Mais, à la réflexion, il y a là deux groupes bien distincts, dont les caractères, très nettement séparés, semblent indépendants.

Le premier ne comprend que le caractère inconnu, séparé de la suite, non seulement par les deux points qui l'accostent, mais par un petit ornement très différent des autres; le second comprend les trois caractères que nous venons de déterminer. C'est alors que, demandant à M. Schwab si par hasard nous n'avions pas là des chiffres, il me répondit, sans un moment d'hésitation : « Oui, parfaitement. *Alef*, c'est un ou mille : *taf*, quatre cents : *zade*, quatre-vingt-dix. »

Puis, se reprenant tout à coup : « Mais le caractère inconnu, c'est un י *(jode)* et un פ *(pé)* enlacés ! »



JEHAN BOURDICHON (?). — LE DAUPHIN CHARLES ORLAND FILS DE CHARLES VIII.

Peut-on demander rien de plus à ces caractères réputés jusqu'ici indéchiffrables, puisqu'ils nous permettent ainsi, sans hésitation, de lire dans le bas du tableau :

.I P. ı✱ı 1490

Quel rapprochement y a-t-il à faire, par exemple, avec les IP enlacés qui décorent les colonnes du tableau, et qu'on prétendait être les initiales des donateurs, agenouillés de chaque côté de la Vierge : Charles VIII et Anne de Bretagne, ce que j'avoue, quoique ce soit imprimé, ne pas très

bien comprendre ? Les deux monogrammes, français et hébreux, sont-ils la signature de Jehan Perréal ?

C'est possible, car il est hors de doute que nous avons là le cryptogramme d'un artiste et la date à laquelle il a peint son tableau.

Mais comment l'artiste a-t-il connu ces caractères hébraïques, alors que les premiers livres imprimés en hébreu, à Paris, datent seulement d'Henri Estienne, du premier tiers du XVIe siècle ?

Enfin, la chose est bien précieuse. Car voilà que maintenant nous pouvons dater avec certitude un des tableaux qui ont toujours été attribués à Perréal; puis, que dans cette absence complète de signatures d'artistes du moyen âge, nous apprenons que c'est par faute peut-être d'avoir négligé les plus menus détails, que nous sommes demeurés dans une ignorance aussi complète.

Et j'en vois plusieurs autres, dans cette Exposition des Primitifs, qui ont probablement encore un secret à livrer : *la Madeleine*, du Maître de Moulins (n° 108) où je crois déjà déchiffrer... 493... : *le Couronnement de la Vierge*, de Lyon (n° 98) : *le Saint Bernardin*, à M. G. Schlumberger (n° 72).

Le bon La Fontaine aura toujours raison.

Nous voilà bien loin du Maître de Moulins, je n'y reviendrai pas. Cependant son nom reparaît forcément sous ma plume, mais c'est pour écarter encore l'attribution à son pinceau de cette charmante petite figure de Charles Orland (n° 110), fils de Charles VIII, d'une facture très différente, très personnelle, et que M. Bouchot, avec lequel je suis ici d'accord comme en tant d'autres points, incline à croire de la main de Bourdichon.

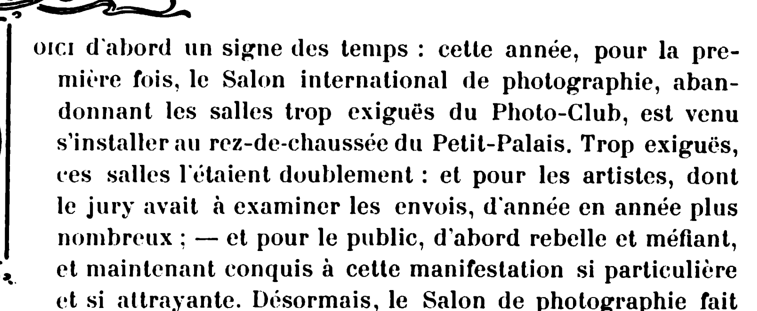
Je pensais que quelques lignes suffiraient pour recueillir ces impressions, qui me reviennent au retour de nombreuses stations au Pavillon de Marsan. Il n'en est rien et je m'en excuse. Leur longueur, certainement exagérée, malgré que j'aie tenté de les restreindre, dira heureusement, mieux que tout ce que j'en pourrais écrire, l'intérêt immense de l'Exposition des Primitifs.

F. DE MÉLY



L'ÉPREUVE PHOTOGRAPHIQUE

A PROPOS D'UNE PUBLICATION NOUVELLE[1]



oici d'abord un signe des temps : cette année, pour la première fois, le Salon international de photographie, abandonnant les salles trop exiguës du Photo-Club, est venu s'installer au rez-de-chaussée du Petit-Palais. Trop exiguës, ces salles l'étaient doublement : et pour les artistes, dont le jury avait à examiner les envois, d'année en année plus nombreux ; — et pour le public, d'abord rebelle et méfiant, et maintenant conquis à cette manifestation si particulière et si attrayante. Désormais, le Salon de photographie fait partie du programme de la saison parisienne, et quoiqu'il eût déjà bon nombre de fidèles habitués, on peut être assuré que son installation au Petit-Palais lui aura valu quantité de visiteurs nouveaux, qui reviendront la fois prochaine.

Ainsi va se dissipant peu à peu le malentendu qui inquiétait et retenait le public, malentendu né d'un mot mal compris, ou plutôt considéré sous la plus étroite et la plus banale de ses acceptions. Tout le monde aujourd'hui a la prétention de savoir « faire de la photographie » ; or, une exposition de photographie, la plupart se sont longtemps demandé de quel intérêt cela pouvait être et surtout quelle sensation d'art on pouvait espérer y rencontrer. Et certes, ils n'étaient pas nombreux ceux qui se doutaient, il y a seulement cinq ans, des efforts vaillamment poursuivis par un petit groupe d'amateurs en vue de dégager l'art photographique des routines et de lui gagner ses lettres de noblesse!

C'est à ces chercheurs passionnés que M. Robert de La Sizeranne rendit, pour la première fois, un éclatant hommage, le jour où il déclara, dans un article sensa-

1. *L'Épreuve photographique*, publication mensuelle reproduisant par l'héliogravure les photographies les plus remarquables des artistes français et étrangers. Roger Aubry, directeur. Préface par Émile Dacier. Couverture en couleurs, vignettes, fleurons, etc., dessinés par Georges Auriol. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-folio.

tionnel de la *Revue des Deux-Mondes*, que quelque chose était changé dans l'esthétique du noir et du blanc; et tous ceux qui, ayant lu sa pénétrante étude, visitèrent ensuite une exposition du Photo-Club, furent unanimes à répondre comme lui, à cette question d'esthétique contemporaine : *la Photographie est-elle un art?*

C'est à ces mêmes chercheurs, et à leurs disciples, qu'une publication d'un genre absolument neuf et original, entreprise par la maison Plon, sous l'active direction de M. Roger Aubry, se propose d'obtenir la consécration définitive, celle du grand public, en vulgarisant leurs œuvres les plus remarquables : vulgarisation luxueuse et fidèle, à vrai dire, puisque les photographies sont reproduites par l'héliogravure et que chacun pourra se croire ainsi en possession de l'œuvre originale.

Quatre pages de préface en tête du premier fascicule présentent *l'Épreuve photographique* aux amateurs; c'est tout ce que la publication comportera de texte, car elle reste avant tout un recueil destiné à mettre en valeur des résultats obtenus — les images devant parler d'elles-mêmes — et non une revue pratique indiquant les moyens de les obtenir. Il convient d'ajouter, d'ailleurs, que ces quatre pages sont attachantes à souhait, et qu'il était difficile de résumer l'évolution de la photographie d'art et de caractériser le but de la publication, avec plus de clarté dans la concision que ne l'a fait M. Émile Dacier.

Après avoir rendu grâce aux procédés mécaniques de reproduction, dont la photographie est la base et qui ont permis, en ces dernières années, la vulgarisation de tant de chefs-d'œuvre : les maîtres de la peinture, les maîtres du dessin, les maîtres de l'estampe, etc., l'auteur constate que la reproduction s'est montrée en vérité bien ingrate envers la cause première de sa fortune, et que, parmi tant de maîtres petits et grands, elle a vraiment un peu trop tardé à faire une place aux maîtres de la photographie. Et il ajoute :

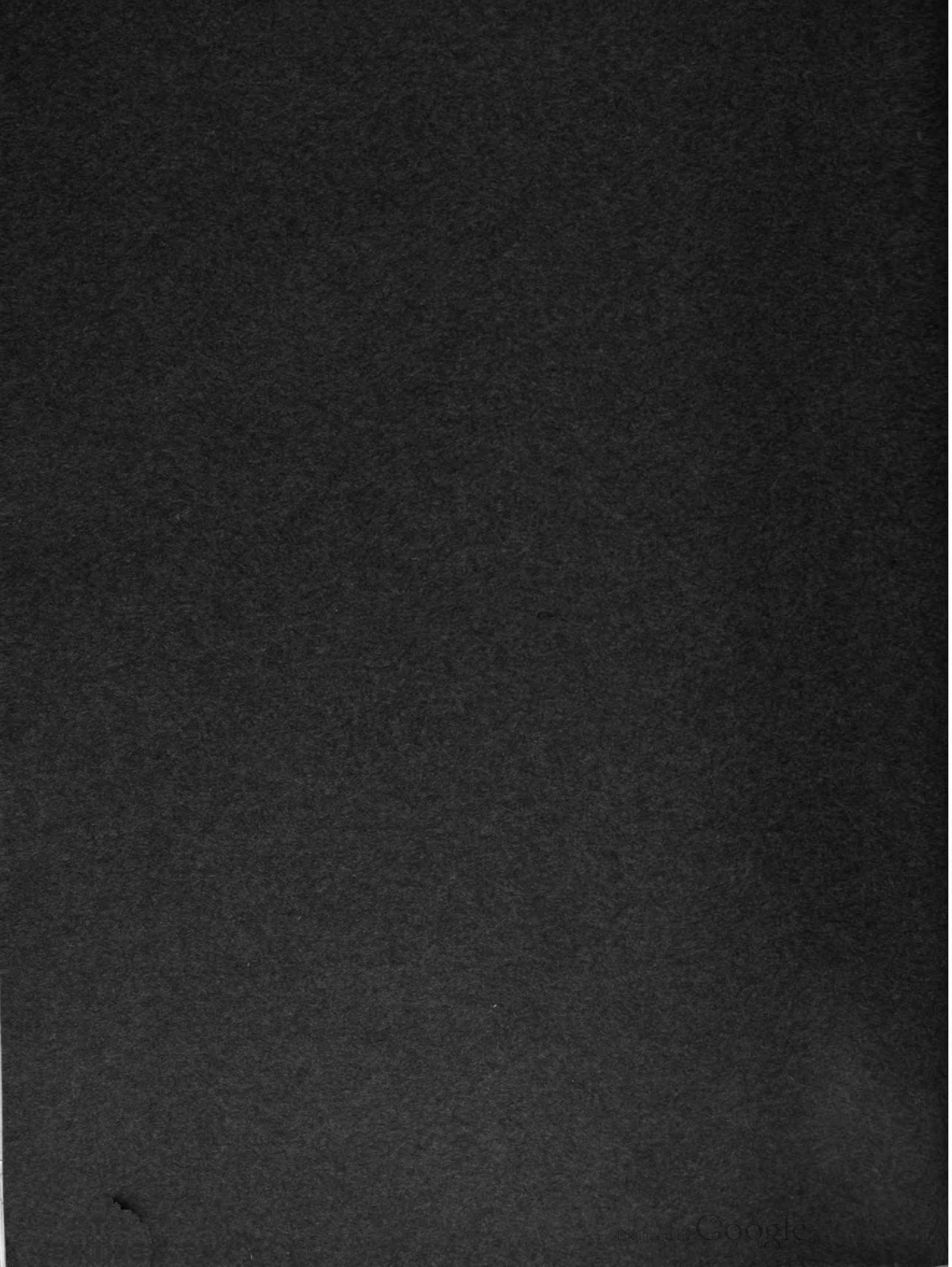
« Jusqu'à ces derniers temps, il est vrai, cette ingratitude avait son excuse dans l'insuffisance des moyens mis à la disposition des photographes. Les photographes !... Ces terrifiants personnages auxquels nos âmes d'enfants ont gardé de si tenaces rancunes !... Pour faire visite à ces bourreaux au petit pied, il fallait revêtir un costume spécial — comme les condamnés — après la taille de cheveux obligatoire. Ensuite, c'était la torture d'un carcan serrant la nuque ; et c'était aussi, dans le silence obtenu par un farouche « Ne bougeons plus! », le déclenchement lent d'un obturateur qui ne s'appelait pas pour rien « à guillotine »... Plus tard, on nous apportait notre tête sur un petit carré de carton ; — et c'était vraiment une tête de supplicié... »

Pour bien saisir toute la portée de cette remarque, il n'y a qu'à se rappeler ce qu'était, à ce moment, la photographie : un procédé mécanique, brutal, précis jusqu'à l'absurde, limité dans ses moyens comme dans ses résultats. Alors, ce que l'objectif laissait voir à la plaque sensible, la plaque le répétait fidèlement au papier, et le photographe devait se contenter seulement du rôle d'entremetteur : les opérations du développement des clichés et du tirage des épreuves s'accomplissaient avec son aide, non pas sous sa direction. Il était comme un collaborateur négatif : à peine pouvait-il conduire ; à plus forte raison corriger. En cas de réussite, il devait accepter le résultat obtenu, sans qu'il lui fût permis d'y apporter aucune modification ; en cas

BORDS DE LA LOIRE

Par M. A. MALLE





d'insuccès, pas de remède !... Et voilà pourquoi les photographes d'autrefois, même les plus habiles, ne pouvaient faire montre de véritable personnalité.

Cependant les temps ont marché ; peu à peu, les photographes ont dominé le « procédé » ; et c'est là une jolie victoire de l'esprit sur la matière. Ce furent d'abord les opticiens et les chimistes qui entrèrent en campagne et qui aidèrent de leur mieux les opérateurs à se rapprocher du but. Par suite de l'amélioration des instruments, un champ de plus en plus vaste s'ouvrit à leur activité: désormais, ils ne regardèrent plus les journées sans soleil comme autant de « jours néfastes », et, bien loin de réclamer l'immobilité absolue du sujet, ils purent braquer leur appareil sur le mouvant kaléidoscope de la vie ; désormais aussi une plus grande variété de tirages leur fut permise et la souplesse des papiers devint telle qu'ils ne se virent plus impitoyablement condamnés à accepter tous les détails inutiles enregistrés par le cliché et transmis inévitablement à l'épreuve.

Mais tout cela n'est que perfectionnement mécanique : les voies sont préparées maintenant, et l'artiste va entrer en scène. De ce cliché, dont il a pu suivre, diriger, corriger même en certains cas le développement, il va tirer une épreuve, non plus automatiquement, comme par le passé, mais intelligemment au contraire, grâce à une intervention personnelle, qui se manifestera d'un bout à l'autre de l'opération.

On n'attend pas de nous ici une histoire des procédés pigmentaires, ni un résumé de leur technique : aussi bien n'y a-t-il plus là de secrets pour personne, après les études si précises et si complètes que les maîtres du genre, — MM. Robert Demachy, Constant Puyo et Etienne Wallon entre autres, — ont publiées à ce sujet dans les revues spéciales. Mais ce qu'on ne sait pas assez, ce qu'on ne saurait trop dire et répéter, c'est que, grâce à ces procédés, le tirage de l'épreuve photographique est devenu le domaine incontesté de l'artiste, et l'épreuve elle-même une œuvre d'art incontestable, puisque l'auteur qui l'a conçue et réalisée a pu y mettre quelque chose de lui-même, de sa personnalité, de son âme.

Et, pour mieux faire sentir toute la distance qui sépare l'épreuve photographique de jadis — ce petit carré de carton où l'image se dessinait sèche de lignes, morne de couleur, bourrée de détails superflus et souvent fausse de valeurs — de *l'Épreuve photographique* d'aujourd'hui, le préfacier les compare ainsi :

« Où es-tu, pauvre petit carré de carton d'autrefois? — Tu as perdu cette « finesse » dont tu te montrais si vain, mais tu as gagné cette qualité essentielle de ne pas tout dire et de laisser le spectateur donner libre essor à son imagination.

Où est la gamme invariable de tes tonalités brunes? — Une palette polychrome l'a remplacée : les photographies d'aujourd'hui ne sont plus uniquement des sépias, mais des pastels, des eaux-fortes, des fusains, des sanguines...

Où est ta désolante et monotone impersonnalité ? — Les photographes d'aujourd'hui ont tous leur manière caractérisée : ils sont symbolistes, impressionnistes, luministes, intimistes, photographes de mœurs ou de paysages, de genre ou de portrait...

Où est enfin ta précision sèche, qui n'était même pas de la fidélité parfaite ? — Tu méconnaissais l'harmonieux accord des valeurs, et ce sont justement les valeurs qu'on arrive à te faire exprimer...

Voilà ce que tu es devenu, pauvre petit carré de carton d'autrefois !

Lentement, patiemment, avec une inlassable ténacité, avec un désintéressement des plus louables, des amateurs ont travaillé à dégager l'art photographique des routines machinales, comme un précieux minerai de sa gangue. Ce que cette consécration, aujourd'hui définitivement admise, leur a coûté d'efforts, nul ne le saura jamais; et qu'importent, après tout, les centaines d'épreuves gâchées, s'il en reste une seule pour témoigner, chez son auteur, d'un idéal de beauté enfin réalisé ! »

Certes, il en reste plus d'une, heureusement ! Et nous n'en voulons pour preuve que les remarquables planches si variées d'inspiration, si personnelles de facture, et présentées avec une élégance de si bon goût, dont se compose *l'Épreuve photographique*.

Tout à l'heure, nous avons cité le nom de M. Robert de La Sizeranne, premier apôtre de la photographie pictoriale : qu'il nous permette d'inscrire ici, en manière de conclusion, quelques phrases d'une éloquente préface, dans laquelle il présentait au public une publication analogue — pour le point de départ tout au moins — à celle dont nous parlons ici : « Pour ceux qui ne cherchent ni théorie, ni syntaxe, ce livre a encore le charme des choses qui vivent. C'est le miroir de la vie — de notre vie contemporaine. Pour ceux qui sont curieux des mouvements de l'esprit moderne, rien n'est plus intéressant que l'effort dont témoignent ces pages. Car, entre les mains de ces chercheurs enthousiastes, la photographie n'est plus un métier qui s'immobilise, dans des recettes; c'est une toute autre chose. C'est une science qui se perfectionne c'est une doctrine qui se fonde et c'est un art qui naît ».

ALFRED ROBERT



BIBLIOGRAPHIE

La Peinture, par Jules BRETON, membre de l'Institut. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne (ancienne maison J. Rouam), 1904, in-16.

Le maître à qui nous devons tant de poèmes des champs et de la mer, poèmes écrits et poèmes figurés, le romancier de *Savarette*, l'évocateur de cette délicieuse figure de *Delphine Bernard*, le critique des *Peintres du siècle*, publie aujourd'hui un livre d'esthétique commencé il y a près d'un demi-siècle, livre de peintre, de romancier, de poète et de critique tout à la fois, qui, s'il arrive le dernier dans l'œuvre, la domine et la résume toute. Car, ainsi que l'auteur le dit lui-même, le plus utile traité d'esthétique doit avoir été non seulement pensé, mais en même temps vécu : or, après une vie entière passée dans l'étude de la nature et sa comparaison au souvenir des chefs-d'œuvre de l'art, qui donc était mieux placé que M. Jules Breton pour écrire sur la peinture, pour en formuler les lois essentielles, pour en définir les moyens et le but, enfin pour parler du beau et de la divine comédie des arts entre eux ? Qui, mieux que lui, aurait pu prendre le jeune peintre à sa première impression, au premier choc de son âme vibrant au contact de la nature, et le suivre pas à pas dans son évolution jusqu'à l'achèvement définitif de son tableau ? Et quel plus sûr conseiller trouverait-on pour indiquer les chemins à suivre que celui qui parle par expérience ?

J'ai dit que le poète, le peintre et le critique collaboraient à tout moment dans ce livre : il est un chapitre surtout où cette collaboration se fait plus vivement sentir que partout ailleurs : je veux parler de l'*Odyssée de la Muse*, petit conte historique dans lequel M. Jules Breton, évoquant l'éternelle et charmante Muse Impression, retrace son histoire depuis les temps anciens jusqu'à nos jours.

Une histoire de la peinture ? — Oui, mais une histoire qui n'est pas écrite avec des dates et de petits faits ; une vue d'ensemble plutôt, prise de haut et largement traitée, comme si la Muse emportant l'auteur sur ses ailes, l'avait fait planer au-dessus des siècles et des pays, afin que ses regards fussent attirés seulement par les cimes. Ainsi suit-il la petite Muse de la Grèce à Rome, de l'Italie aux Flandres, de la France du XVII[e] siècle à l'Exposition de 1855 où triompha l'école française ; il en dit l'inquiétude lors de l'apparition de Manet, sa fuite aux approches de l'impressionnisme et son retour pour saluer le XX[e] siècle.

Et quand elle revient, la petite Muse de M. Jules Breton, c'est avec un parfait bon sens qu'elle parle du passé, de l'évolution — « sinon excellente, du moins opportune, » — de l'impressionnisme et c'est avec une philosophie toute exquise et un indulgent optimisme qu'elle envisage l'avenir.

E. D.



Les Chefs-d'œuvre de la peinture néerlandaise des XV[e] et XVI[e] siècles à l'Exposition de Bruges (1902), publiés par Max J. Friedlænder. — **Les Chefs-d'œuvre de la peinture de portrait à l'Exposition de La Haye (1903),** publiés par C. Hofstede de Groot. Munich, librairie F. Bruckmann, 2 vol. in-f°.

On n'a pas oublié que c'est de Bruges, le but célèbre par excellence des pèlerinages artistiques dans les Flandres, que partit en 1902 le premier signal — le premier du xx[e] siècle — de ces réunions si suggestives de peintures anciennes, réunions déjà goûtées et pratiquées dans la seconde moitié du xix[e], et dont l'Angleterre surtout ne cesse d'offrir l'exemple, à Londres, depuis 1890. Chez nous, il faut le dire, l'Exposition de 1900, avec l'essai tenté au Petit Palais, avec l'ensemble Somzée au pavillon belge et celui des œuvres de notre xviii[e] siècle au pavillon allemand, avait donné comme un avant-goût et fourni un point de départ pour ce genre de démonstrations esthétiques, que notre exposition actuelle des *Primitifs français* vient d'inaugurer si heureusement.

Le souvenir de ces belles formations temporaires, sortes de collections ou musées institués dans un but défini, mais qu'une saison voit naître et mourir, serait par trop fugitif, et trop passagers les bons effets produits, si l'art de la librairie n'intervenait pour porter secours à l'art des peintres et au savoir des critiques, pour en prolonger l'action jusqu'à la rendre indéfiniment durable et efficace. C'est à cette intervention que nous devons la belle série de publications londoniennes qui suivirent de près les expositions du *Burlington Club* (peinture néerlandaise primitive, ferraraise, etc.), et celle de l'école vénitienne des xv[e] et xvi[e] siècle à la New Gallery, avant 1900.

Depuis cette date, la librairie Bruckmann de Munich s'est grandement distinguée, en nous dotant des deux précieux volumes dont je vais essayer de donner brièvement quelque idée. Grâce à de tels recueils, on peut procéder à l'étude minutieuse des pièces, au travail de comparaison, avec tout le loisir et le recueillement nécessaires, ce qui n'est guère possible dans des locaux où l'on est constamment distrait, coudoyé, arrêté, où l'on ne peut prendre qu'une première notion des choses. Aussi n'est-ce pas exagérer que de nommer ce genre d'ouvrages le complément indispensable des grandes expositions [1].

M. Friedlænder est un investigateur patient et sagace de la peinture flamande ancienne. Il connaît à merveille les coins et recoins de son domaine. Dans le présent volume, son choix judicieux a placé, auprès des œuvres éminentes par leur caractère esthétique, des pièces documentaires de grand intérêt. Souvent, les objets de ce choix réunissent l'un et l'autre mérite. Son recueil a pour caractère principal la reconstitution des séries authentiques de maîtres qui sont des « têtes de ligne », Jan Van Eyck, Roger Van der Weyden, Dirk Bouts, etc., ou d'artistes importants de second ordre, tels que le maître de Flémalle, et plus encore Petrus Cristus, présentés avec des éléments nouveaux. Parmi les premiers, c'est Hans Memling qui se trouve le plus

1. J'ai oublié de citer le grand ouvrage de luxe qui correspondit à l'exposition rétrospective de Madrid (à propos de l'anniversaire de Christophe Colomb, 1891).

richement représenté[1], et Hugo Van der Goes le plus pauvrement. Comme maîtres de transition, nous voyons là une belle suite de Gérard David, et un premier essai intéressant de constituer le groupe de Jean Provost ou Prévost, qui, lui aussi, vint travailler à Bruges. Comme maîtres du XVI[e] siècle proprement dit, nous avons Quentin et Jan Matsys, le père et le fils, ce dernier s'entrevoyant de plus en plus sous un jour favorable, et gagnant à être connu, par des pièces comme sa *Judith* (n° 68 du volume, n° 241 de l'exposition), ou sa *Suzanne surprise au bain*, qu'on peut voir chez M. Sedelmeyer à Paris. Je n'aurais garde d'oublier l'élève élégant et fécond de Gérard David, dit le pseudo-Mostaert. Enfin, comme nouveautés presque intégrales, M. Friedlænder nous présente un certain nombre de maîtres brugeois anonymes, parmi lesquels il faut remarquer celui de 1473, auteur de la *Vierge de Jan de Witte, bourgmestre de Bruges*, et surtout celui de la *Légende de sainte Ursule*, ou des *Sœurs noires*, qui pourrait bien être aussi un miniaturiste d'origine française. Une œuvre brillante et notable de ce dernier maître figure à notre exposition des Primitifs français : c'est un *Mariage mystique de sainte Catherine*, appartenant à M. Richard von Kaufmann, de Berlin, mentionné au n° 137 du catalogue, sous le nom erroné de Jean Perréal... On remarquera, dans l'énumération précédente, qu'en dehors des maîtres de Bruxelles, de Gand, ou les Matsys, c'est l'école de Bruges, comme de juste, qui est le plus abondamment et le plus brillamment représentée, notamment par la suite ininterrompue que forment Memling, Gérard David, le pseudo-Mostaert, Jean Prévost, avec les maîtres anonymes mentionnés ci-dessus. Il faut en remercier M. Friedlænder, qui a si bien compris son sujet, et nous a rendu, avec la collaboration de la maison Bruckmann de Munich, un service aussi signalé[2].

L'œuvre, très méritoire aussi et très utile, de M. Hofstede de Groot, est toute différente de celle qui précède. Le caractère « série » est moins marqué[3] dans ce volume des *Chefs d'œuvre du portrait (Exposition de La Haye, 1903)*. L'auteur a cherché à réunir en son recueil les pièces les plus marquantes, en même temps que les plus diverses de style, d'époque et de signification. Et il y a réussi pleinement. Parmi les œuvres les plus anciennes, citons d'abord le curieux et beau portrait flamand du XV[e] siècle, un *Maître musicien* sans doute, puisque sa coiffure s'orne de « portées » notées. C'est de l'art tournaisien ou bruxellois, très voisin de celui du maître de Flémalle. Comme art flamand du XVI[e] siècle, il faut mentionner aussi l'élégante effigie d'*Isabelle d'Autriche*, par Mabuse... L'Italie n'est représentée que par deux œuvres, toutes deux vénitiennes : l'une du XVI[e] siècle, le *Joueur de luth au chien*, sous le nom de Leandro Bassano ; l'autre, du XVII[e], un *Gentilhomme polonais* de noble allure... Naturellement, c'est l'école hollandaise qui domine, et j'ai mentionné ci-dessous les quatre séries importantes de ses grands représentants. Ajoutons-y, pour son extraordinaire virtuosité et sa rareté, l'éblouissant portrait d'*Ernst Van Beveren*, *bourgmestre de Dordrecht*

1. Citons, parmi les pièces admirables et peu connues de sa série, l'*Annonciation*, si originale et distinguée, du prince Radziwill de Vienne, et le *Portrait d'une vieille dame*, appartenant à M. L. Nardus, de Paris.

2. Parmi les quelques maîtres représentés à un seul exemplaire, n'oublions pas l'admirable Gérard de Harlem — *Saint Jean-Baptiste* (n° 82), — qui, depuis, a été acquis par le musée de Berlin.

3. Exception faite pour Rembrandt, Hals, Terborch et Flinck.

(daté de 1685), par le plus jeune disciple de Rembrandt, Arent de Gelder. Je n'aurai garde d'oublier Jean Miense Molenaer, ce charmant et amusant historiographe des « Sociétés galantes » : son *Groupe de famille*, et surtout sa *Fête de famille*, à M. W.-H. Van Loon d'Amsterdam, sont des pièces d'une valeur, d'un éclat de première importance, et qui donnent, de ce maître trop peu estimé à sa valeur, non représenté au Louvre, l'idée qu'il faut... Je résiste au plaisir de citer d'autres pages qui le mériteraient [1], l'espace dont je dispose étant limité. Je me borne à citer deux notables *Portraits d'hommes*, de Van Dyck [2], qui se sont glissés dans les rangs hollandais. Rien de Rubens ni de Jordaens, malheureusement.....

J'ai insisté sur les *reproductions* d'œuvres. Mais je dois dire que les textes de MM. Friedlænder et H. de Groot, accompagnant, sous forme de *catalogue*, chacun de ces ensembles de belles héliogravures, ont été dressés avec une conscience, avec une précision qui n'étonneront pas les appréciateurs des mérites personnels de ces deux critiques d'art. Sous la forme la plus brève, la plus ramassée, tout l'essentiel est dit par eux, et bien dit.

CAMILLE BENOIT

LIVRES NOUVEAUX

— *Alfred Roll*, par Roger MILÈS. — Paris, Lahure, gr. in-4°, fig. et pl. en noir et en coul., 60 fr.

— *Antoine Watteau, sa vie, son œuvre*, par Virgile Josz. — Paris, H. Piazza, in-4°, 52 pl. héliog., 150 fr.

— *L'Art de bâtir*, par P. PLANAT, Tome Ier. — Paris, Librairie de la construction moderne, in-8°, fig., 20 fr.

— *Bibliothèque des arts appliqués aux métiers. Dentelle et guipure anciennes et modernes*, par Auguste LEFÉBURE. — Paris, E. Flammarion, in-8°, fig. et pl., 3 fr. 50.

— *Les Débuts de l'art en Egypte*, par Jean CAPART. — Bruxelles, Fromant, in-8°, fig., 12 fr. 50.

— *Décorations florales*, par G. FRAIPONT. — Paris, H. Laurens, in-4°, 20 pl. en coul., 16 fr.

— *Encyclopédie artistique et documentaire de la plante*, publiée sous la direction de M. P. VERNEUIL. — Paris, E. Lévy; complet, 300 fr. ; la livraison, 10 fr.

— *Gouvernement général de l'Algérie. Atlas archéologique de l'Algérie*, 2e fascicule. — Paris, A. Fontemoing, in-4°, 15 fr.

— *Les Grands artistes. David*, par Charles SAUNIER. — Paris, H. Laurens, in-8°, fig., 2 fr. 50.

— *Les Grands artistes. Poussin*, par Paul DESJARDINS. — Paris, H. Laurens, in-8°, fig., 2 fr. 50.

— *Paris-Salon*, 24e année. — Paris, E. Bernard, 10 fascicules, in-4° à 0 fr. 60 l'un.

— *Société des Artistes français. Catalogue illustré du Salon de 1904*, publié sous la direction de Ludovic BASCHET. — Paris, Librairie d'art, in-8°, 3 fr. 50.

1. Je ne puis pourtant passer sous silence les Jean Steen, les Verspronck, non plus que l'énigmatique et saisissante figure de *l'Homme au sombrero*, attribuée à Simon de Vos, attribution que M. H. de Groot me semble avoir raison de ne pas ratifier sans réserves.

2. Surtout celui de *Paul Pontius*.

TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 82

(Janvier 1904.)

N° 83

(Février 1904.)

N° 84

(Mars 1904.)



N° 85

(Avril 1904.)

N° 86

(Mai 1904.)

N° 87

(Juin 1904.)

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 82

(Janvier 1904.)

N° 83

(Février 1904.)

N° 84

(Mars 1904.)

Nº 85

(Avril 1904.)



N° 86

(Mai 1904.)

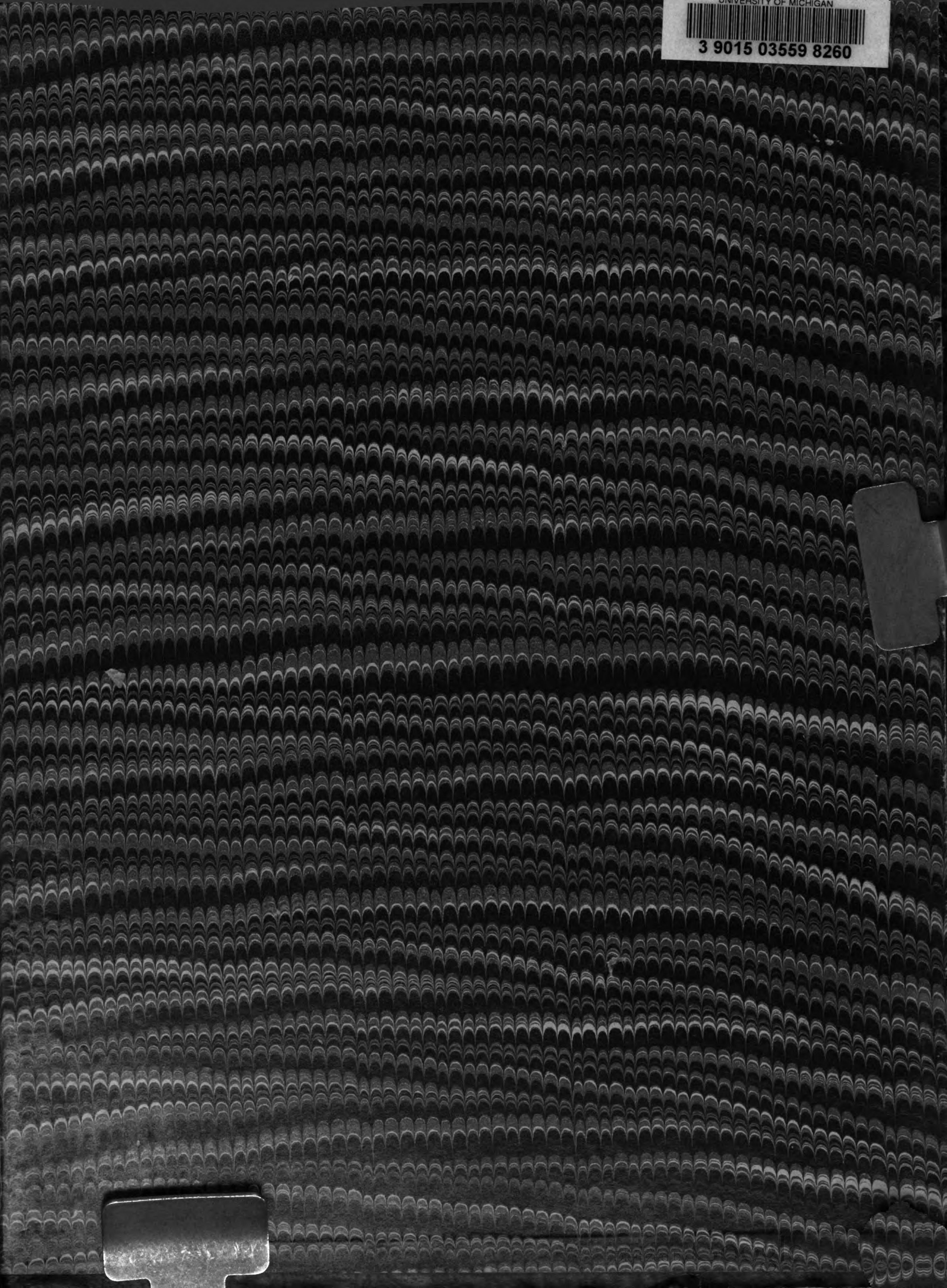


N° 87

(Juin 1904.)

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03559 8260

